

نجيب محفوظ

نظرات في الأداء الفني

د. سليمان
الشطبي



لتكن البداية منبثقة من باطن التجربة الفنية عند محفوظ، فهي أدل وأعمق تأثيراً :

في قصة «وجها لوجه»^(١) يلتقي حبيبان، يستعيدان الماضي، يتحدثان عن الحاضر، لقد فعلت السنوات فعلها : هي مطلقة وابنها الوحيد مع والده. أما هو فقد بلغ الأربعين ولم يتزوج بعد. هاهما يفكران الآن فيما كان يجب أن يفكرا به منذ خمسة عشر عاماً. لعل هذا اللقاء يصحح الخطأ، ولكن الأخطاء كثيرة!

لم يكن حديث اللقاء عاطفياً فقط، فالحرب وشبكة الوقوع، والزواج الآخر تستبد به العداوة العمياء. إيطاليا على الحدود، والانكليز في الداخل، وإن الألمان لم

ينسوا عداوة عشرين عاما . وعندما يغادران مكانها يشهدان رجلين يهوي كل واحد منهما بهراوته على ماسح الأحذية . لم يجر القاتلان ، فقد سلما نفسيهما بينما كانت بقع الدم تلوث قميصه وحقيبتها .

ويشير التعليق الأخير : لعل هذا ثأر قديم مضى عليه عشرون عاما . . إنه حقا (وجها لوجه) ، الحب بعد خمسة عشر عاما ، ورغم محاولة النفخ فيه ، لا يرتفع إلى مستوى الحقد الثابت الذي مضى عليه عشرون عاما . إنها لعبة التعادل والتناقض حيث تبدو الأشياء واضحة^(٢) . .

المدخل الحقيقي وتبين الأضداد

هذه إطلالة أولى على عالم رحب ، عالم يذكرنا بقول الأقدمين حين يقصدون العمق بأنه هل ركبت البحر؟ ولكن العمق هنا لاعلاقة له بالصعوبة ، فنجيب محفوظ يهبنا رؤية تُرينا الحياة كم هي بسيطة وعميقة ، ولكن الانتقال من بساطة الرؤية إلى عمق النظرة يدعو إلى التوغل في العمل الفني ، وهذا لا يعني تشريحه وانتزاع لحائه قطعة قطعة وصولاً إلى اللاشيء ، ولكن الأمر أنه كلما انتزعت غطاء اتسع مجال الرؤية ودقت أجزاؤها وتعددت أنماطها وأصبحت الأطراف مترامية يصعب احتواؤها ولكن الاحساس بها يتعاضد ، وهذا هو المدخل الحقيقي إلى أدب نجيب محفوظ .

لنمسك بجزء من الرداء الكبير المنبسط ، ولتكن الإشارة فقط إلى لمحات من التباين والتوافق والتوازن كما تبدت في فنه الروائي ، لعل هذا يكون مفيدا للمجتهد الداخل إليه ، وهو أيضا يستعيد إلى الذهن القارئ المستوعب شيئا من جمال ذلك التكوين الذي سندل عليه بأمثلة سياحية نرجو أن تكون دالة ومفيدة .

إن تبين الاضداد والتأكيد عليها إنما يقدم لنا النبض الخفي للمعنى المراد له أن يطفو على سطح الوعي ، وفي الوقت نفسه يستقر في النفس حين يُصيب موقعه ، والتعادل بين مكونات العمل الفني أساس مكين في التجربة الفنية ، لأنه قائم على ادراك لقيمة العلاقات التي تعطي العمل الفني جماليته وتجوهر معناه ، فنحن ندرك أن

المساحة اللونية الواحدة المفردة في شكل ما لا تعطى حق عطائها إذا لم نضع أمام هذا اللون ما يناقضه أو يعادله، فالنقطة البيضاء في الفراغ المعتم يكبر حجمها حتى تصبح مساوية في دلالتها لتلك المساحة الكبرى.

وهذه حقيقة أدركها كل كاتب عظيم كما تحسسها الشعراء المتميزون، ودار حولها النقد، والضد - كما قال الشاعر القديم - يظهر حسنه الضد.

تقابل في الموقفين والموقعين

لقد قام التضاد في القصتين السابقتين بين الحب والحقد، وثمة تضاد آخر وتقابل كاشف وموضح لقيمة أخرى نجده في قصته «صوت مزعج» :

كاتب في كازينو يشحن ذهنه، إن العثور على موضوع بالنسبة له يعني احتفاظه بسعادته وسيارته وشقته الأنيقة وزوجته وطفله، فليس عجباً إن قال - يا سيء جودي بالأفكار. وتأتي الفتاة نادرة ذات السابعة عشرة المتحررة المتحدثة والمغرمة بالأدب الحديث والتي تعاني من القلق الوجودي، تُقبل عليه ليعرفها على الممثل ذي الخمسة والأربعين عاماً، ويدور حوارهما حول الموضوع الذي هبط عليه من خلالها «حرية الحب بين أمس واليوم» ويستمر حديثهما، قشور من المقولات الفلسفية والمعقول واللامعقول. وبغثة ينفجر صوت آدمي «هو»، رجل يشد مركباً مطوي الشراع وعجوز، لعله الأب يشحذ همته، وعندما حاذاهما وهو يواصل نضاله القاسي، لفتحتهما رائحته الأدمية الملبدة بالعرق والتراب فتقلص وجهاهما حتى أرهقتهما المشاركة فأشعلا سيجارتين!!

والتقابل هنا ليس فقط في الموقعين الظاهرين، ولكنه أيضاً في الموقفين، فوالد الفتاة كابح لها، أو تراه كذلك، أما الرجل العجوز في المركب فهو عامل ودافع للعمل، فالتقابل بين إنسانين وحياتين ورغم الثقافة والرقعة المتناهية فهما محكومان بأخلاق متنافرة بينهما التآزر والمعاناة يحيطان بالشخصين الآخرين.



إن كل قول من عندي إنما هو افتئات على الغنى الكامن في جزئيات القصة،
وحسبنا أن نشير إشارة إلى هذا الضوء المنير. .

إن محفوظ أستطاع أن يوظف هذه المواقف والشخصيات والأحداث والأشياء
بل بثها في الكلمات والصياغات والتعليقات وفي النكتة السائرة وكلمات الأغنية، كل
شيء موظف لأن يقول شيئاً، وقد قال الكثير.

قد تكون كلمة عابرة، ولكن ما أكثر ما نقول، وما أخطره، وهذه مبنوثة
بشكل يصعب حصره، وحسبنا المثال وقد يكون معه آخر. هاهي كلمة تفد في قصة
«ثلاثة أيام في السجن» حيث جاور فيها بين الأديب والجندي، كلاهما سافر إلى
اليمن، الجندي محارباً ومدافعاً ومحرراً ومكتوباً بثمان باهظ، يسجل لنا عواطفه
وعلاقاته وهمومه على الجبهة وفي الوطن، والأديب يذهب ليؤدى - دوراً - مفترضاً،
ولكن الفارق بينهما كبير، فأهل الثقافة من الجانبين تشغلهم المطامح أو الأغراض
الشخصية كاشفاً عن تفاهة ما يعرضون، ولكن عندما يكون المجال لالقاء الخطب
فهم جاهزون. . .

وتأتي الكلمة القاسية ولكنها تحمل معها الكثير، يقول : ... « وهكذا
اجتمع خازنو القات بخازني الهدايا في سباق حماسي لتقرير المبادئ المثالية للأمة
العربية - ١١٩ » .

والاحساس بالتقابل يتجهر حين تكون الاستعارة تشع ذكاء أو تقطر مرارة
إزاء الزمن الذي يصنع هذه الاضداد : متولي عبدالصمد شخصية غريبة تبدأ مع
الثلاثية وتستمر معها طوال الرواية يأتي في أولها وهو في صحة يحسد عليها مع سنه
التي جاوزت الخامسة والسبعين، ويقول : أغيب كما يحلوي، وأحضر كما يحلوي،
ولا أسأل عن السبب .

منزعان وقضية السماء والأرض

يقدمه لنا في البدء وقد جاء يأخذ حسنة السيد ويحاسبه على سلوكه ويدعوه إلى
الطاعة، وفي ختام الثلاثية يبرز علينا وهو يسأل عن طريق الجنة . وبين هذين
الموقعين يظهر في عدد من اللحظات المتميزة الدالة، ولعل أبرزها ختام الفصل الذي
يموت فيه أحمد عبدالجواد، والفصل الأخير حين وفاة الأم وإسدال الستار في
الثلاثية ..

وتكتمل المعادلة باستعادتنا لاحدى هذه المحطات الزمنية، وقد ترك الزمن أثره
القاسي، ففي الفصل الذي تزوج فيه حفيدة أحمد عبدالجواد، وفي الختام نلاحظه
وقد استند على الجدار وبين ساقية ماء يسيل، فأدرك كمال من النظرة الأولى أن الشيخ
يبول وهو لا يشعر . لقد كان التعليق ينقلنا إلى النقيض، فهذا الهوان يُجليه قول كمال
لنفسه :

— لعله كان طفلاً مدلاً عام ١٨٣٠ م .

إن التعليقات ملمح أولي وإشارة إلى الزخم الذي يموج في العالم القصصي
المكتمل، ولكن تشكل الفكرة، أو الأفكار في هندسة البناء الروائي قد يكون أشمل
وأكثر استغراقاً، فقد لمست في دراسة سابقة لي إن هناك منزعين تحرك بينهما نجيب

محفوظ حينها أشار إلى أن ما يشغله إنما هو قضية السماء والأرض، قد تكون هذه متبلورة في قضية العلم والدين، أو المشكلة الاجتماعية والميتافيزيقية، لقد كتب قديما المقالة الفلسفية مناقشاً فكرة الألوهية، وتحرك أدبه بين هذين، والذي يعني هنا أن هذه كلها تبلورت فنياً في نموذج متكرر فيه يبدو ويتجلى الحاح الفكرة أو الهم الواحد، حيث لاحظنا اطراد التعبير عن المشكلة الأرضية من خلال الأم، بينما تتبدى المشكلة السماوية أو الميتافيزيقية بواسطة الأب. والبذرة نجدتها في الأم توتشيري في «كفاح طيبة» حيث توحدت الأرض والدفاع عنها مروراً بالأم في «بداية ونهاية» حتى أميمة في «أولاد حارتنا» فسيمية عمران في «الطريق» وكذلك أم سعيد مهران في «اللس والكلاب» حتى الانتماء الأرضي الملصق بالطين كما قدمته زهيرة في «الحرافيش». من هذه البوابة تبدأ مصارعة وتحدي ومعاناة الواقع.

ويبدو الجانب الآخر في غياب الأب في بعض المراحل «بداية ونهاية» أو عجزه «خان الخليلى»، أو سموه كما في «أولاد حارتنا»، و«الحرافيش» أو بروز طريقه بخفاء أو باجاء كما في «الطريق» و«اللس والكلاب»، كل هذا يدل إلى ذلك التعادل المتوازن بين المتزعين في رؤية نجيب محفوظ الفكرية والفنية.

التباين داخل الشخص الواحد

وقد يكون التباين داخل الشخص الواحد، ومثاله الذي لا يخطئه الناظر يبرز في شخصية أحمد عبد الجواد، هذا الذي حمل التناقض المتوازن سلوكاً وفكراً، فلا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في البيت، ولا أهل البيت يعرفون السيد الذي يعيش بين الناس، والسيد في نهار الناس العملي هو غيره في ليل اللذة المستورة. صلاته عاطفة وشعور، يعمل فيتنافى، يصادق فيفرط في مودته، يعشق فيذوب في عشقه، يسكر فيغرق في سكره.

وعلى مستوى الموقف نجد الرواية تبدأ بأمنية القابعة في البيت حبساً مؤبداً تنتظره بعد سهرة من سهراته، ان هذه اللقطة التي أصبحت احدى المقاطع المشهورة عند القارئ لا يستوي معناها المؤدي إلى الخفايا الكامنة إلا إذا استعدنا لقطة

أخرى، هي من زمن السيد الأخير وهو في منزله عاجز جالس في المشربية يتأمل الطريق وملاحمه، وبعبارة واضحة يقول :

«لم تعد أمانة تمكث في البيت، انقلبت الآية. أنا في المشربية وهي تجول في القاهرة من مسجد إلى مسجد - ١٦٤».

أين هذا الموقف من تلك الثورة التي أحدثها خروجها لمرة وحيدة لزيارة مسجد سيدنا الحسين؟!!

ومثل هذه اللقطات الدقيقة يتكاثر عددها في الثلاثية، فالأستاذ محمود أمين العالم ينبه إلى ذلك التلازم القائم بين ولادة عائشة المتعسرة لتلد نعيمة في الوقت نفسه يفرج عن سعد زغلول. ويرى أن بين ميلاد هذه الطفلة ضعيفة القلب وانتصار الثورة رابطة، لعلها تعبر عن أن هذا الانتصار كان هشاً، وأن الاستقلال معرض للموت لأنه ولد ضعيفاً. (تأملات في عالم نجيب محفوظ - ٧٦) . .

والغريب أن نعيمة تموت في الوقت الذي تزور فيه الانتخابات. . وشخصيات الرواية تتقابل وحركتها وحظوظها تقابلا بديعا، فصعود بيومي الشرباتي يقابله نزول آل أحمد عبد الجواد، وصعود فؤاد الحمزاوي يتجسد به جمود وحيرة كمال.

ثنائية تغري الكاتين

في «القاهرة الجديدة» يضع أمامنا ذلك التقابل في الشخصيات الهندسة، ويكون تجاورها إشارة إلى المواقف واختلافها، وهو أسلوب جربه أكثر من مرة، فإذا كانت المواقف السياسية تدور بين الاشتراكي والأخ المسلم فإن الثالث يقدم الموقع الآخر الساقط بين هذين، فمحجوب عبدالدايم أو حامل الفلسفة «ظظ»، يسميها نخالة فلسفة، وهي حصيلة للدين والعلم والفلسفة والأخلاق = ظظ.

وقد ينحل المقابل في أكثر من شخصية، وأبسطها أن تقدم لنا من خلال اثنين، فلدينا أحمد عاكف واحد، مجهض فكريا وعاطفيا، يقابله في الشق الأول أحمد راشد، وعلى المستوى العاطفي أخوه رشدي. ومن جهة أخرى كان ايقاع الحرب مستمرا

ينذر بالموت الذي سيحل بدوره داخل الأسرة.

ولعل فكرة التقابل بين الموت والحياة إحدى الزوايا التي يلجأ إليها محفوظ، فهذه الثنائية تغري الكاتبين إبان الاحساس بالأزمات، لذلك نجده يلجأ إليه، «فبداية ونهاية»، تبدأ بالموت (موت الأب) وتنتهي بالانتحار. ولكنه لا يكتفي بهذا فيلجأ مرة أخرى إلى الشخصيات المتقابلة من حيث الدلالة، فالأخوة الثلاثة حسن وحسين وحسين عبارة عن أسهم تتقابل وتتقاطع، سهم يسير إلى الأسفل وآخر يتطلع إلى الأعلى دون أن يردعه رادع، بينما يقف الثالث ممثلاً قطب التوازن بين هذين، لذلك نجده وحده الذي يقف على الأرض حقيقة ودلالة.

في «زقاق المدق»

في «زقاق المدق» تستولي على الرواية روح عامة تشير إلى تحول الحياة فيه تحت تأثير الطرق الخارجي، إن انتهاء وزوال الحياة الماضية يتجسد من خلال ذلك التقابل بين البداية والنهاية، فالرواية تبدأ مساءً، مع الغروب، وتختتم على المكان نفسه ولكن مع صباح وبداية جديدين. وتفتتح مشيرة إلى هذا المعنى من خلال شاعر الربابة (عجوز مهدم، لم يترك له الدهر عضواً سالماً، وينطق الشيخ درويش : ذهب الشاعر وجاء المذيع، هذه سنة الله في خلقه.. إنه التاريخ).

والتناسق قائم بين الزوال وما يجري في الزقاق مع ما في الحياة من حوله، فنحن نجد السرداق الذي أقيم للحفلة الانتخابية، ولكنه يترك انطبعا أولياً بالموت، فيرتفع صوت عم كامل موحداً الله، اذن هي ليست انتخابات ولكن اماتة لارادة الأمة، وزيادة في الايغال والالحاح على هذا المعنى نجد أنه يُوزَّع بدلا من مناشير الانتخابات إعلان عن مركب صناعي مزيف لاعادة الشباب. لقد أصبحت الانتخابات لمن يدفع أكثر (انظر الرمز والرمزية ص ١٢٤).

وعندما تنتقل إلى المرحلة التالية سنجد أن هذا الملمح يتعاضم لأن الفكرة تعمقت وطف على سطح المعالجة وهي أحوج ما تكون إلى أن تدلّ النماذج الفنية

عليها، فالبيت الكبير، بيت الجبلابي ووقفه هما الحلم الباقي، وخارج البيت تكون المعاناة ووجود أدهم لا يكتمل إلا بادريس، ويقوم همام وقدرى قطبين متقابلين وليست هذه فقط، فالثنائيات المتقابلات تتعاضد عند الثلاثة العظام، جبل ورفاعة وقاسم، إنها ثلاثة طرق من حيث الشكل ولكنها في حقيقتها حلقات من طريق واحد، هي : القوة متفردة، واصلاح النفس، والثالث محاولة التوحيد بينهما، والذي يرى أن عدالة توزيع الوقف تحقق الكرامة التي أهدها جبل لحيه وأيضاً الحب الذي دعا إليه رفاعة، ومن ثم تتحقق السعادة التي حلم أدهم بها. إن النبايت سترتفع كما رفعها جبل ولكن في سبيل الرحمة التي نادى بها رفاعة.

ومقابلة أخرى بين هؤلاء وعرفة، إن الثلاثة يقدمون شيئاً متحداً هي القيم. ولكن ثمة طريقاً آخر، أو مقدمة أساسية لتحقيق السعادة، إنها الوسيلة، تحويل الناس إلى سحرة (علماء) إذن هي القيم إزاء الوسيلة.

وعندما ننظر إلى طريق عرفة من الداخل سنجد تجسيد التنازع واضحاً فالوسيلة تتحقق قيمتها بانتمائها، ولذلك رسم لنا الناظر وعواطف، إذا اقترب من الأخيرة كان أقرب إلى عالم القيم فيرق ويصفو، فعواطف قاسمية الأصل، أما إذا انضم إلى الناظر (الطبقة المتحكمة) فطبيعته تتغير.

في «الطريق» و«الشحاذ»

في «الطريق» يعيش صابر شطر حياته الأول مع الأم، والثاني في البحث عن الأب، وهذه القسمة الزمنية بين الطين والسمو، يواكبها تجاور آخر : كريمة والهام، الأولى تجسد الطريق الأول : الانغماس في عالم الطين، والهام تدعو للخروج إلى طريق العمل. كريمة هي السماء الملبدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر، ولكنها أيضاً سماء الاسكندرية، تخاطب ماضيه، لذلك يصفها بأنها جبارة كأمه، بل يوحدهما وينسب العمل الواحد لهما، فيرى أمه هي القاتلة لخليل أبو النجاة.

أما الهام فهي محاطة باللفظ والشفافية وسحرها لا يستقر بموضع بالذات، شائع كضوء القمر، وبه جانب مجهول تتعلق به الآمال كمستقر ابنه.

وهذه الرواية حافلة بمثل هذه المقابلات الموحية، فأبو النجا مالك الفندق، والفندق اسمه فندق (القاهرة)، وهو موزع بين الاسكندرية (الماضي) والقاهرة (الحاضر) . .

ويتجاوز نجيب محفوظ هذا الحد إلى آخر. ففي خارج الفندق يرتفع صوت شحاذ، يبدأ صابر في أول رحلته معجبا بصوته، ويتحول هذا الموقف تدريجيا حتى يصل إلى النقيض وحينما ارتكب جريمته التقى به فإذا صورته منطبعة على وجه الشحاذ النحيل الضائع اللون والمعالَم واللحية المتلبدة بالقذارة والرأس المغطى بالطاقيّة السوداء، وعيناه الدمويتان المشدودتان إلى أسفل.

وكان تقززه منه إنما هو من ذاته، هو نفسه الضائع لونا ومعالَم والمغطى بالقذارة والطاقيّة السوداء صورة الاعداء، ويكون سؤاله عما يسيل من عين الشحاذ دم أم دمع؟

إنها مسيرةٌ بحثه ملخّصةً : عمى الشحاذ = عمى بصيرته .
دعاء الشحاذ = اعلاناته عن أبيه
لذلك تكون دعوته له هي : ربنا ينور بصيرتك . .

فليس عجبا أن يعاود نجيب محفوظ طرح قضية البحث عن معنى، ويكون اسم الرواية «الشحاذ» وفيها نلتقي بثلاثة طرق يخوضها الحمزاوي الجنس والفن والتصوف.

وكما التقينا بثلاثة نماذج في «القاهرة الجديدة» نلتقي بمثلهم بعد مضي ثلاثين عاما، وقد اختلفت المواقع وتغيرت زاوية الرؤية .

إن المفارقة تأتي من أن الحمزاوي محام ناجح، النجاح عالم يطل من أعلى إلى أسفل، وليس من بداية الطريق كما كان أبطال «القاهرة الجديدة»، ومن جهة أخرى سنجد أن المحامي إنما هو ممثل للقانون والثبات، ثبات أوحى به المؤلف بذكاء من خلال تلك اللوحة التي تفتتح بها الرواية حيث البقرة ونظرها المطمئنة .

ويعصف خياله بما حوله فإذا تلك البقرة تقول إنها ستتوقف عن درّ الحليب لتتعلم الكيمياء. وهذه بداية تولدت معها المواقف المضادة، فالمحامي لا يكتفي بتدمير نفسه، ولكنه يخلق تصورات من مثل :

— أن يشق صدر إحدى الفتيات بسكين ويعتبر القتل هو الوجه الخلفي للقلق.

— يفكر في تفجير الذرة فإن تعذر فالانتحار.

— تصادم سيارتين ليتطاير رجل وقور.

إن التعادل أو التقابل قائم بين الفكرة ومصدرها، فالمحامي - القانون - أصبح حاملاً لفكرة التدمير، إنه الإنسان في حالة انتكاسة التخريب الصادرة من الداخل القلق.

«اللص والكلاب» وتبادل المواقع

في «اللص والكلاب» يبدو أول تغير، أو تبادل في المواقع من خلال انعكاس المقولة الشائعة، فالكلاب هي التي تطارد اللص - أما هنا فإن اللص هو الذي يطاردها، والمفاهيم - تبعاً لهذا - تبدلت، فاللص ، وإن كان الشكل الخارجي أدخله في عداد اللصوص، فإنه في مؤداه المعنوي يحمل أفكار الثورة والتغيير وتحطيم نماذج الطريق الخاطيء، فسعيد مهران ليس لصاً ولكنه الفرد في الموقع الخاطيء أزاء السلوك المدمر، وتدمير الإنسان بحاسة خلقية، والذين أمامه، استبدلوا أمانة الفكرة بالخيانة فكان التعادل بين الجزء السوي من اللص الشائر ضد حقارة الظروف أمام الجزء المريض من الكلاب الحاملة معها غدر الذئاب.

والقصة بعد ذلك تقدم التقابلات من خلال الخروج من سجن الجسد، إلى مقبرته، عبر رحلة طاف فيها بين علوان والجنيدى، ليضعنا أمام تقابل فكرتين :

— توضأ وأقرأ،

— المسدس والكتاب، أي تدرب واقرأ. . .



ولابد هنا أن نلاحظ أن ثمة قاسماً مشتركاً بين الاثنين تماماً كما أن بينهما خلافاً في المقدمات، فالكتاب أساسي عند الاثنين، والوضوء ازاء التدريب والمتأمل في التوازن بين مساري هاتين الشخصيتين سيلمس ولاشك هذا التطابق والتباين.

الكشف بوسائل عديدة

إن عيسى الدباغ في «السمان والخريف» يقدم لنا خلال مستويات، أولها تجسيد رحلته من خلال المرأة، في صعوده يلتقي بالجمال البلقاني والانتفاء السياسي للأسرة الحاكمة. وجوده بعد ذلك عند الاختيار العقيم كما تقدمه قدرية، امرأة عقيم واختيار سياسي عقيم، أما ريري فهي الريف الذي قدم له الانتفاء الحقيقي لو أراد الطريق.

ولا يكتفي بهذا، ولكنه يرسم أماننا احتمال ما يمكن أن يكون، فالشيخ السلهوي هو المستقبل مشخصاً أمامه لو استمر في طريقه، والشاب حامل الورد الحمراء طريق آخر للمناضل القديم ليستمر في خط نضاله القويم إن أحسن الاختيار أو حسم تردده.

ما أكثر المقابلات في «ثرثرة فوق النيل»، فالعوامة التي شدت إلى الشاطئ ووصلت أسبابها بالأرض فأصبحت جزءاً ثابتاً تنتمي من حيث الأصل إلى عالم البحر، يذكرها به ذلك الموقع الفارغ الذي شغلته عوامة دهرًا قبل أن يجرفها التيار.

والتقابل بين مواقف الشخصيات وسلوكها، كل شيء داخل العوامة هو نقيض خارجها :

- الحب فيها رياضة،
- الفسق رذيلة خارجها وحرية فيها،
- النساء خارجها تقاليد ووثائق وفيها فتنة،
- القمر كوكب جامد وفيها شعر،
- الجنون مرض وداخلها فلسفة،
- الشيء شيء × هو لا شيء.

والشخصيات كل واحد يحمل أو يلخص شريحة ويقدم وجودها، ويلجأ محفوظ فيها إلى كشف هذا بوسائل عديدة، ولعل تقديم المنظور طبقاً لوجهات النظر ومن زوايا مختلفة أحد وسائله، وتذكر هنا أن هذا الأسلوب بدت بذرته في لقطة من روايته الأولى «القاهرة الجديدة» عندما أراد محجوب عبدالدايم أن يقوم بتغطية صحفية لحفل إكرام فيروز، فيضع مخططاً لوجهين : الحقيقة وما يجب أن يكتب، كاشفاً التناقض بين الجهتين.

وعندما يعود في «ثرثرة فوق النيل» إلى هذه الطريقة نجده يطورها، فسمارة بهجت تخطط لمشروع مسرحية وتضع في مذكرتها التي يعثر عليها أنيس وصفاً للشخصيات من وجهة نظرها تشريحاً وتحليلاً.

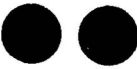
واعتقد أننا يمكن أن نذكر أن «ميرamar» رويت بكاملها بهذه الطريقة، فالحادثة والشخصيات والمكان واحد، ولكن الرواية تأتي من ثلاث جهات، لأنه إذا كان السؤال في الروايات السابقة ما معنى الحياة؟ فإنه في هذه الرواية : ما موقعي منها؟ لذلك تقابلت الشخصيات في صورة جلية، جاد من جيل سابق، عامر وجدي وطلبة

مرزوق وماريانا، ومن الجيل الحديث سرحان البحيري ومنصور باهي وحسني علام .
توزعت الأدوار وتباينت النفسيات، وجاء السرد الروائي مطابقا لهذا، كل
يروى من جهته، فكانت النظرة (البانورامية) هي المحصلة النهائية التي يخرج بها
القارئ من هذا التقابل السردى .

وكان نجيب محفوظ يقف على مشارف منحى آخر من مناحي مسيرته الروائية،
وسيكون لهذا النوع من الأداء الفني مكانه المتميز في القادم من الروايات .

الهوامش

- (١) من مجموعة «بيت سيء السمعة» .
- (٢) في قصة (الخلاء) من المجموعة نفسها نجد أن شرشارة يعود ليتقم من غريمه الذي سرق زوجته قبل
عشرين عاما، يعود حاملا الحقد ليلتقي بحصاد السنين فالغريم مات والحبيبة أمامه يستطيع الحصول
عليها دون معركة، ويدور حوار بارد بينهما على العكس من كلمات الحقد المشحونة، لقد بقيت جذوة
الحقد متقدة عشرين عاما فامتصت دماء الحب، فلم يجد أمامه إلا الخلاء .



لعبة لمسة واحده

د. محمد
حسن
عبدالله



توطئة

مع أن هذه القراءة النقدية تواجه قصة قصيرة واحدة، هي قصة «قبيل الرحيل»، التي تصدرت مجموعة «بيت سبىء السمعة» لنجيب محفوظ، فإن شعورا ملحا يدفع إلى هذا المدخل العام، وهذا يعني تزاخم الأسباب أو الدوافع، في مقدمتها أن نجيب محفوظ الذي صنع حول أدبه أهم حركة نقدية حديثة في الثقافة العربية، توازي (إن لم تتقدم، في مجال الأدب النثري) ما أثارته حركة الشعر الجديد، أو الشعر الحر، التي بدأت - أيضا - مع إبداعات نجيب محفوظ الأولى، قد استمدت هذه الحركة من رواياته، ودارت حولها، ونادرا ما نظرت إلى قصصه القصيرة، وإن

هي فعلت، فلماذا يحدث هذا غالباً على سبيل التنظير أو التوضيح لبعض ما جاء في رواية. وهذا التجاوز الطاعني لجهود الكاتب في القصة القصيرة لا يرجع إلى قصور في الإبداع، فالموهبة لا تتجزأ، مع إمكان التفاوت بين تجربة وأخرى، بنفس القدر ولنفس الأسباب التي يحدث بها التفاوت بين شكل وفي وآخر. السبب - كما نراه - يرجع إلى أن نجيب محفوظ اعتبر قضية فكرية، أو موقفاً، أكثر مما اعتبر أسلوباً أو بناء أو «لغة» فنية. هذا ما تدل عليه كتابات النقاد والدارسين عامة، وإن أوحث عناوينهم بغير ذلك. وبهذا المعنى فإن مطالب الباحثين ستكون في الروايات التي تعنى بالعام، والاجتماعي، وحركة الزمن، بعكس القصة القصيرة التي تعتبر استثناء من كل هذه العناصر. يسلمنا ما تقدم إلى أمر آخر، نقرب به أكثر من القصة التي اخترناها للقراءة. إن الفلسفة التي بدأ بها التبشير - أو التبشير - لفن القصة القصيرة تنبع من مخالفة أسس فن الرواية التي تعنى بالامتداد والتنوع ومن ثم تحرص على عناصر التشويق، لتجديد دوافع الاستمرار في القراءة، أما القصة القصيرة فقد حرصت على تقديم أناس عاديين في ظروف عادية. لقد ظل هذا الأساس محترماً، حتى عند أولئك الذين نحوه جانباً، وكأنه «ملك سابق» يحتفظ بقلبه ويجرد منه في نفس اللحظة. إن نجيب محفوظ - في عدد لا يستهان به من قصصه القصيرة - ينتمي إلى هذا الرعيل، إذ يحمل هذه القصص بأفكار، ورؤى، وإيحاءات، ورموز، تضرب في مجاهل التجربة والمصير، وتكشف عن خبايا المعتقدات، وخفايا الغرائز، وجذور المعاناة الإنسانية، قبل أن يكون مجتمع أو يسود عرف، ومع هذا يكدح الكاتب من خلال الشخصيات، والحدث، واللغة، والشكل العام، أن يبقى في حدود الممكن، أو الناس العاديين في ظروف عادية.

إن قصة «قبيل الرحيل» ستكشف لنا عن «الصراع» بين ذات الكاتب التي تريد أن تفضي برأيها سافراً، وال قالب الذي اختاره أداة لتوصيل خطابه، فيأبى عليه هذا السفور، ويجبره على السير في خطوط، أو خطوات، واستخدام وسائل، هي أقنعة، ولكنها أقنعة شفافة، ومن ثم ترسل عناصر البناء جميعاً من شخصيات وأحداث، ودلالات ضمنية، ولغة، وميضها المزدوج في اتجاهين معاً، لتحقيق الغرضين معاً: ما يريده الكاتب، وما تشترطه الوسيلة، أو الاداة.

لقد قدّم نجيب محفوظ إلى القارئ ثلاث عشرة مجموعة قصصية، تبدأ بهمس الجنون، وآخرها «صباح الورد» (١٩٨٧) وهناك انقطاع طويل يتجاوز العشرين عاما بين المجموعة الأولى، والتي تليها، وهي «دنيا الله»، ولكن المسافات الزمنية تقاربت وانتظمت (تقريبا) بعد ذلك. وقد أدى هذا إلى امكانية نقدية، وإن لم تخل من مغامرة، وإذا كان من الخطأ أن نحاول اجمال كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث عشرة تحت عنوان واحد محدد، فإن هذا أوضح ما يكون بالنسبة للمجموعة الأولى، وهو صحيح بالطبع على بقية المجموعات، وإن جاز أن نتحدث بشأنها عن محاور اهتمام، أو أفكار حاكمة. لقد شغلت قضية الحياة والموت، أو المصير، أو لغز الوجود والفناء، أو زوايا أخرى يمكن النظر منها إلى الجوهر ذاته، شغلت فكر نجيب محفوظ في رواياته، منذ محاولته الأولى: «عبث الأقدار»، وتضخمت وأخذت امتدادها الذاتي في «الثروة» والموضوعي في «الطريق»، وأخذت لنفسها مكانا واضحا في كل رواية تقريبا، على تفاوت، وهذه سمة أساسية مستمرة صنعت ورسخت الطابع التراجيدي لهذه الروايات. والقضية ذاتها موجوده في القصص القصيرة، محكومة بأنواع الحوادث وطبائع الشخصيات، وأثر الزمن الخارجي، والزمن القصصي. يمكن أن نقرأ في مجموعة «همس الجنون»: القصص: بذلة الأسير، نحن رجال، صوت من العالم الآخر، ومن «دنيا الله» نقرأ: موعد، ضد مجهول، كلمة في الليل، حادثة. ومن «بيت سىء السمعة» نقرأ: قبيل الرحيل، لونا بارك، يوم حافل، ونقرأ من مجموعة «حكاية بلا بداية ولا نهاية» قصة: روبابيكيا. ومن «شهر العسل» نقرأ: روح طبيب القلوب. ومن مجموعة «الجريمة» نقرأ: الحجرة رقم ١٢، الطبول، العريس، العرى والغضب. ومن مجموعة: «التنظيم السري» نقرأ: صاحبة العصمة، في أثر السيدة الجميلة، السيد س، شارع ألف صنف، عندما يأتي الرخاء. إن هذه القصص - وغيرها بدرجات أقل - بينها رباط غير الذي نتحدث عنه عادة باعتباره أمرا مسلما، وهو صدورها عن نفس الكاتب، ومن ثم فهي جميعا أقنعة لوجه واحد. إنها القضية ذاتها ولكن من زاوية مختلفة، أو من موقع مغاير، وهي تسمح بهذا لأنها عن المصير الانساني الشاسع في امتداده، معلوما بين مجهولين.

نكتة قديمة

إذا لجأنا إلى تبسيط قصة القصة، بتجريدها من التفاصيل، وهذا أمر مشروع بغية الإمساك بالعنصر الموجه للمكونات، قد نفاجأ بأن «الهيكل الخرساني» لقصة «قبيل الرحيل» لا يزيد عن نكتة يمكن أن تصفها بأنها قديمة، وإذا كان نجيب محفوظ - كما أعرفه - يضحك لأي نكتة حتى لو كانت معروفة له، مجاملة لقائلها، فأؤكد أتصور أنه سمع هذه النكتة، وضحك لها، ثم أخذ يتأملها، حتى تراءى له فيها معنى آخر، أو معنى ثان، هو الذي يكشف عنه تحليل المكونات والقرائن في القصة. خلاصة النكتة أن رجلاً اصطحب امرأة، شرطت عليه قدراً من المال في مقابل استمتاعه بها. بعد اللقاء ردت إليه ما أخذت، معلنة أنها تفعل هذا إذا رضيت واستمعت. أحس الرجل بالزهو، وساقه الزهو إلى التهادي وتكرار المحاولة، فما كان من المرأة إلا أن مدت يدها، واستردت المال من جديد!! لقد أراد من هذه النكتة - الحكاية - المفارقة شيئاً يختلف كثيراً عن دافعها الظاهري، لقد استحال قطعة العجين الهلامية شيئاً آخر بما أضيف إليها من ألوان ومذاقات وروائح، وما أدخل على شكلها من أنساق، حتى لم يبق لها من الأصل المجرد شيء، ولا ذلك «الهيكل الخرساني» القديم، الذي «اندغم» في تكوين شامل، واختفى تماماً، حتى لم يعد جزءاً من كل، بل جزئياً في كلي، لاسبيل إلى التعرف عليه بعزله أو تحديده. إن نهاية النكتة - الحكاية القديمة تغرى بطرح فلسفي عن ماهية السعادة، بما يغرى بتجاوز المعنى المجرد، الذي يمكن استخلاصه من لحظة التنوير، تلك اللحظة الماثلة في أن المرأة استردت ما كانت تنازلت عنه، وهذا حكم على الإخفاق، يمكن أن يعطي معنى التعادل : لا عليه، ولا له. أما الطرح الفلسفي فيأتي من حوار في أعقاب استرداد المرأة للجنين المتفق عليهما سلفاً، وقد أحس الرجل بالغيب لما يريد أن يتصوره خدعة، وإنما غيظه لمغزى العمل :

«قال بجزع :

— شيء عجيب، النقود لا تهمني، ولكنك قلت أمس . أنسيته حقاً؟!
وقال لنفسه إما أنني مجنون، وإما أنها مجنونة . ثم قال عابساً :

— مالك؟ ماذا جرى؟ خبريني من فضلك؟!
فابتسمت ابتسامة باردة وهي تتساءل :
— أتريد أن تأخذ دون أن تعطي :
— قلت إنك لا تأخذين عندما ترضين!
فرمقته بنظرة غريبة ثم قالت :
— أردت أن أهبك ليلة سعيدة . هذا كل ما هنالك .
فسألها بصوت متهدج :
— مجرد حيلة من الحيل؟!
— ولكنها أسعدتك سعادة حقيقية ..
فقال وغضبه يترام كزوبعة في الأفق :
— كذبة حقيرة .
— لا ترعل ، كانت السعادة حقيقية ، وأنا استحق شكرك!
رماها بنظرة قاسية . . »

إن إغراء البحث عن معنى السعادة لا بد أن يلفت تلميذ الفلسفة القديم -
المستمر نجيب محفوظ، من قبله أغرى إبسن في «البطة البرية» فقدم واحدة من أعظم
مسرحياته وأغناها بالشعر والفكر وروح المأساة، وقد طرح إبسن في مسرحيته جدلاً
عن معنى السعادة وهل هي فيما نظنه أو نتوهمه، أم أنها في معرفة الحقيقة ولو شقينا
بها . أما الحوار بين المرأة والرجل في «قبيل الرحيل» فيتسلل إلى ماهية السعادة من
زاوية أخرى، ليست المعرفة، بل الزمن وعلاقته بالشعور، إن المرأة لم تنف عن
نفسها أنها خدعته، أو لجأت إلى الحيلة، مؤكدة أنها بهذه الحيلة أسعدته سعادة
حقيقية . أما كلمته «كذبة حقيرة» فهي وصف للعمل وليس للشخصية، وإذاً فإن
تخلخل الأساس يهدم البناء، والزيف الذي تمثله المرأة الآن، ينسحب تلقائياً على كل
عملها السابق، فإذا السعادة (السابقة) تتكشف عن زيف، ولم تكن سعادة!! لم تكن
سعادة حقيقية، إنها لا تستحق هذا الوصف إلا مع استمرارها، استمرار دواعيها،
وهذا يرقى بها أو يتحقق لها حين تغادر النسبى والمرحلى إلى المطلق . لقد تحدث

الكاتب مرات، في سياق السرد، من خلال الرجل، وفي الاقتباس السابق انتهى بأن رماها الرجل - الكاتب بنظرة قاسية، لم تر من وجهها إلا دمامة وحشية، وهنا يخالف موقف إبسن، دون أن يتوافق مع رأي الكويكرز في البطة البرية، فليست السعادة في الوهم، كما أنها ليست في معرفة الحقيقة، إنها هدف غير ممكن كمقولة نهائية للحياة، لأنها هدف غير قابل للاستمرار، وإن كان يقبل الصحبة المؤقتة.

بحنكة «صناعي» مدرب، لم تحطف هذه «المحطة» الفلسفية نظر نجيب محفوظ، فاكتفى باستراحة حوارية قصيرة عندها، ولم يجعلها ختام تأمله لإمكانات هيكل الحكاية، فاستمر يتوغل إلى مسافة بعيدة، طواها في جوار آخر قصير، لكنه غير مستأنف، غير ملصق بحكاية كان يمكن أن تتوقف قبله وتكتسب شكلها الجمالي المتكامل، لقد صمم البناء من أول كلمة فيه لبلوغ غاية أخرى، ليس طرح قضية السعادة إلا إحدى مؤشرات الطريق الطويل إلى تلك الغاية، أو هو المحطة قبل الأخيرة على وجه التحديد، أما لحظة التنوير التي يكتمل بها معنى النسيج الفني وتتكشف بها كفاءته في أداء التجربة أو عجزه، فتبدأ من ختام الحوار السابق، واستئناف حوار آخر بعد هدنة من التقاط الأنفاس، لكنه يضح بالغضب للخدعة، إذ يقول لها بازدرأ :

« . . يا مغفلة إنك لن تستطيعي أن تكرريها مرتين . . »

فتساءلت :

— ومن قال إننا سنلتقي مرة أخرى؟! » .

بركات ودنيا

من المحتمل أن يكون عنوان القصة أول أو آخر ما يخطه الكاتب، كما أن المغزى الذي يحمله يمكن أن يتولد من تدافع السياق بين البداية والنهاية، ولكن هذه الاحتمالية لا تمس الشخصيات، ولا فقرات البداية التي تصدر عن احتشاد وانتقاء ينكتب إجباريا وكأنه تنفيس عن هم مكبوت أو فكرة حيصة تشكلت وتريد أن تتحول إلى فعل عن طريق الكتابة . البداية رجل - لم نعرف اسمه - من أصل ريفي،

موظف بالاسكندرية لأربع سنوات خلت - مسكوت عن سلوكه فيها - تقرر نقله إلى أسيوط . إنه يقضي ليلته الأخيرة في الاسكندرية ، وقد باع شقته بأثاثها لمن سيتسلمها عند رحيله ، لم يعد أمامه إلا أن يلقي نظرات أخيرة حانية على مشاهد مألوفة عايشها أربع سنوات . على قهوة سيدي جابر يراها ، يملك فكرة سابقة عنها ، أغراه النادل بها ، لكنه لم يتجاوب ، بدعوى أنها ليست من الطراز الذي يوافق هواه ، لكن جو السوداع المفعم بالشوق إلى استدراك الفرص الضائعة يمنح الأشياء مذاقا مختلفا : «اليوم تبدو مغرية فحسب ، كالاسكندرية قبيل الرحيل» . تلك هي بداية اللقاء ، الذي سيكون هو طرفا فاعلا فيه ، ووصفا لحاله تبدأ القصة ، مما يوجه الاهتمام إليه توا «لم تبق إلا أيام معدودة قبيل الرحيل» ، والقارىء سيكمل تركيب الجملة وتوجيهها بعد أن يكشف أنها عنه ، عن بركات الذي سيعرف ، وبذلك تصبح : «لم يبق له» ويحدد ضمير الغائب ، مع أن هذا السرد يواكب ويمهد لجلوسه في المقهى وحواره الآتي مع النادل ، أن الكاتب عبر عنه بعد سطر واحد بالضمير «هو» ، فإذا التقى بالمرأة - التي سنعرف فيما بعد ، وحين لا تكون بها حاجة إلى التعارف بالأسماء ، أن اسمها دنيا - فلإنها في حوارهما المشترك تقول الجملة الأولى ، والجملة الأخيرة ، وتكون الجملة الأولى عن الماضي اثباتا ، كما تكون الجملة الأخيرة عن المستقبل نفيا . هو حاضر يعبر عنه بالغائب ، وهي تعطي مؤشر المراقبة لماضيه ، بل العناية بهذا الماضي ، حين تقول له - في أول كلمة : «أنت كشجرة المانجو . . تحتاج إلى خدمة طويلة وصبر» ، وقد عاينا الصبر المجسد في لقاء صامت في المقهى أربع سنوات ، وصلت بها إلى هذا اللقاء - غير المتوقع - قبيل الرحيل . لكنه سيكتشف خطأ زعمه القديم بأنها ليست الطراز الذي يوافقه ، لقد اندفع ، لا يريد أن يبدد الساعات الأخيرة له في تمهيد وتدرج تفرضه اللياقة ، وربما تستدعيه المتعة التي يحرص عليها «وسرعان ما تعانقا دون كلمة واحدة» ، وبعد أن انتهى هدير الرغبة ، سألته عن اسمه ، فتذكر وهو يداري ابتسامة أنها بدءا بالعناق قبل التعارف ، فأثبت خطأ ظنه بأنها ليست الطراز الذي يوافقه ، ولن يكون هذا التناقض بين القول والسلوك هو التناقض الوحيد ، بل إن البناء الفني في هذه القصة يقوم أصلا على التناقضات .

ولكن ما هي الخدمة الطويلة التي بذلتها دنيا، لكي تحظى بإيقاع بركات في شبكتها؟ إن ترددها على المقهى، بحيث يقع نظره عليها، وتشاغلها عنه، بحيث لم يلحظ رغبتها فيه، يدخل في هذا المعنى، ومن هذه الخدمة التي أطالت من تعلقه بها وحرصه على رضائها وإشباعها تلك الحركة الذكية حين أعلنت عن رضاها بإعادة النقود إليه. إن النقود ليست القصد، بل ما تدل عليه، إنه أدى دورا مميزا، في حكم من جربت الرجال، ولا تعرف الاحتشام في التعبير عن رغباتها. إن أول عبارة وجهتها دنيا إلى بركات، تحصر اهتمام التلقى في هذين الشخصيتين، وتشعر بأن الأحداث الجزئية المتقاطرة ليست مقصودة لذاتها، ليس المعنى الكلي للقصة مستمدا منها، بل من هذين الشخصين، وما تحمل هذه الأحداث الجزئية من دلالات مجازية على كل منها منفردا، وطبيعة العلاقة التي نشبت فجأة، وبحرارة واضحة، أعقبها انطفاء فاجع. وقد نشعر في بداية القصة أن بركات هو العنصر الفاعل، أولا بوحى أن السرد في البداية يصدر عنه ويعبر عن عالمه الخاص، وثانيا لأن المرأة تخايلت له في المقهى وأغراه النادل بها سابقا ولكنه الذي رفض، وثالثا لأنه هو الذي يغير رأيه الآن ويدفع النادل إلى إحضارها إليه. ولكننا بعد أن نتقدم في اكتشاف القدر المتاح من طبيعة كل منها نعرف أن المرأة ليست انفعالية عاطفية بأي حال، وأنها حين عبرت عن رضاها لم تكن تعبر عن تهالكها أو حتى تلذذها، وإنما بالأحرى كانت تعبر عن إعجابها بحسن الأداء، بأنه أدى عملا في ميقاته وموضعه وأسلوبه المطلوب، وحين أدى نفس العمل، ولكن دون الملابس التي تجعل منه شيئا في مكانه، اختلف الحكم إلى النقيض، وقد تدرجت مساحة المشاركة، فالتجاذب بين دنيا وبركات، حتى انتهت إلى أنها - وليس هو - العنصر الفعال الحقيقي، بل نوشك أن نوافقه على أنه كان محل خدعة وضيفة!!

إن الكاتب في تشكيل فكرته الفلسفية عن علاقة الانسان بالحياة، أو بالدنيا على التحديد، كان يصارع احتمال التجريد والجفاف، ويحاول أن يخطط طريقا وسطا بين الواقع والرمز، لهذا لم يضع رمز الانسان، ورمز الدنيا وجهها لوجه وعلى انفراد، كما كان توفيق الحكيم - على سبيل المثال - يفعل، فتتحول الأشخاص إلى أفكار

ناضبة بالعقل ناضبة من الحياة كما في ذلك اللقاء المتخيل بين شهرزاد وهتلر في (مشهد تمثيلي بعنوان : شهرزاد مع شهيار العصر، من : سلطان الظلام) فأهم ما يستخلص هو الفكرة، سواء في مراحل اندياح الشكل وتنامي الصراع، أو في نهاية المطاف، وهذا ما لا يريده نجيب محفوظ ذو القدم الراسخة في الواقعية، حتى في تلك المرحلة التي أثمرت مجموعة «بيت سىء السمعة» - أي عام ١٩٦٥، ونشاطه الروائي فيها يتجه نحو إثارة الرموز تعبيرا عن واقع حي ورؤى متداخلة، من قبلها صدرت «الطريق»، ومن بعدها : «الشحاذ» و«الثروة». كيف توصل الكاتب إلى غرس الشعور بالواقع، وإلى أي مدى نجح في ذلك؟ لقد استخدم عناصر متعددة، هي عناصر البناء القصصي، ويمكن أن نطرح نفس التساؤل عن الرمز، بل قد يكون البحث عن طريقته في بث الاحساس بالرمز، وتوجيه القارئ إلى البحث عنه، وإعانتة - بوسائل فنية راقية، على بلوغ مراميه، هو العمل الأكثر شرعية، لأن الواقع هو الأساس لأي عمل فني، مهما توهمنا ابتعاد الكاتب عنه، أو بذل من محاولات لتعميته، ولعل ابتداء قراءة لهذه القصة بمحاولة ربطها بما اسميناه - تبسيطا - النكتة القديمة يعني هذا، دون أن يتضمن هذا الربط أي حكم بالتهوين أو عكسه، ففضلا عن أن الحكم - في ذاته - لم يعد ذا أهمية، فإنه ينبغي أن يستمد - في حال الحرص عليه - من صياغة العمل، وليس من بذوره أو أسانيده. وفيما يخص الشخصيات، فقد دفع الكاتب إلى السياق بعدد منها، يمكن أن نلاحظ أنه امتد مع حوادثها النامية، النادل هو البداية، وقد ألقى جملتين لا أكثر، ثم بواب العبارة الذي لم يحضر ولم يتكلم، وإنما تكلم هو عنه مرة، وذكرنا به مرة أخرى، وفي الملهى الليلي ظهر شاب طلب مراقبة المرأة فتضارب معه، حدث هذا دون أن ينطق ذلك الشاب كلمة واحدة، وكذلك الرجل الآخر في الترام، وقد اشتبك معه في صراع أيضا بسبب غيرته عليها، ولم ينطق هو الآخر، وهكذا يمكن أن نلاحظ أن القصة لم تخل من طرف ثالث، ولكنه يحال بينه وبين العمل، ويحال بينه وبين الكلام أيضا، إن العلاقة بين بركات ودنيا تحولت إلى تعلق، ثم إلى مواجهة، ومثل كل نزال تقاس فيه كفاءة الطرفين بانعدام الوسائط والأعوان، فيما عدا النادل الرومي، على يديه تم

اللقاء دون أن نعرف لمصلحة من منها كان يعمل ، وقد يكون مجرة أداة يسترشد بها لبلوغ النهاية ، مثل المطر ، أو الترام ، أو طبق الفاكهة .

الزمان والمكان

عنوان القصة « قبيل الرحيل » له مدلول زمكاني ، « المزيلة » هي المعنى المشترك ، عن زمان يزحف لبلوغ النهاية ، ومكان يوشك أن يهجر . وهذا المدخل التراجيدي المقرر بالقواعد الكلاسيكية ، وهو يحدد نقطة هي « الحافة » في العنصرين معا ، مع هذا ستكون سلوكيات الرجل والمرأة من النوع الذي يعطي انطبعا بالطمأنينة والاستمرار ، وهذا جزء من متناقضات شتى منتشرة في المشاعر والأفكار والجمل أيضا . تتوازي في القصة ثلاثة أزمنة ، نجد أنفسنا مدفوعين للتفكير فيها ، بحثا عن عنصر الإقناع في الواقع ، وعنصر كشف الغموض عن الرمز ، وقد تركت هذه الأزمنة آثارا محددة في اختيار المكان لعنصر لازم ، أو ملازم ، إذ لا زمان بغير مكان ، والعكس أيضا ، كما تركت آثارا أخرى في انتقاء الحوادث الجزئية المتصاعدة بين بداية القصة ونهايتها . هناك إشارة إلى أيام معدودة ، هي كل ما بقي له في الإسكندرية ، ولكن يتم التحفظ على هذه الإشارة العامة بطريقتين : الأولى أنه يقول في معرض حديثه عن شقيقته : « بعثها بكل ما فيها ، وبعد غد سيحل بها آخر » وهنا اختزلت « الأيام المعدودة » إلى يومين ، فهذا البيع يعني التخلي وفصم العلاقة ، على أن التجربة الثنائية مع المرأة امتدت ما بين عصر يوم إلى ضحى اليوم التالي ، بدأت برغبة مشتعلة ، وانتهت باتهام من طرفه ، وبرود لا يبالي من جانبها ، ويمكن اعتبار هذا « الضحى » الكاشف الذي وضعه أمام اليقين حدا زمنيا للتجربة . هذه التحديدات الثلاثة مختلفة الفاعل ، أو المتكلم بها ، « الأيام المعدودة » مسندة إلى الكاتب ، الذي يحكي عما يعلم دون أن يكون طرفا فيه ، لكن حديثه عن « هو » يعني أنه يتحدث من خلال ، أو بلسان هذا الـ « هو » . أما التحديد ببعد غد ، لمغادرة الشقة ، الذي يعني ضمنا مغادرة الاسكندرية ، فقد أسند إليه صراحة ، قاله تطوعا بإرادة كاملة ، وكأنه بديهي مسلمة لا تثير أي شعور غير محايد ، أما التحديد الثالث الذي أملاه ارتطام

الخطط، وأنهى الموقف فجأة، وأعلن بصراحة أنه لا أمل في العودة، ومن ثم ليس في استطاعة بركات أن يتفادى تكرار الخدعة بعمل أو حذر من جانبه، لأنها - هي أصلا - لا تسمح ببقائه إلا مرة واحدة، هذا التحديد الثالث أملتة دنيا، ولم يعقب عليه بركات. هذه التحديدات الثلاثة تنتمي إلى الزمن الأول، الذي يمكن أن نكتشف فيه الخط الواقعي، وأبعاد أجزائه من غروب وليل وضحي تحافظ على نسب هذا الخط الواقعي أو الخارجي، ولكن الأوصاف المحملة على هذه الأجزاء، وكأنها محطات زمانية تنتمي - كما سنرى - إلى الزمان الثالث، دون أن تناقض أو حتى تخدش الإحساس بحضور فعلي للمشهد الطبيعي المصاحب.

الزمن الثاني جاءت الإشارة إليه في جملة واحدة، ثم سكت عنه، لكنه ظل يصدر شعاعه الضئيل على المشهد الختامي الموضوع تحت ضوء الزمن الواقعي، هذه الجملة تقول : «حتى مجلسه المعتاد منذ أربع سنوات بقهوة سيدي جابر تجدد للتو شبابه» إن علاقته بالاسكندرية، وإن تكن مؤقتة، ليست عابرة، وهذه السنوات المسكوت عنها، ماذا كان فيها؟ وأين أو كيف يمكن أن نتلمس أثرها في مغامرة تلك الليلة الأخيرة، غير أن يقرر أن كل شيء قد تجدد شبابه، وأن المدينة صارت مغربة حين هبت رائحة الفراق؟ إن هذه السنوات الأربع المسكوت عما جرى فيها، أو التجارب المكتسبة منها، يعادلها في عنصر المكان إشارة أخرى ذهبت إجمالا في جملة أخرى، وسكت عنها، «إنه يمضي عطلته عادة عند الأهل في الريف» وتظهر لام التعليل عقب هذا التقرير : «ولذلك فالذي كان موطننا للوحشة والملل انقلب مبعثا للحنان والأشواق في نظرة الوداع»، إن هذه اللام التعليلية تعطي انطبعا وكأن السنوات الأربع التي يفترض أنه قضاه في الاسكندرية، نهبا للوحشة والملل، إنما قضاه في الريف (مجازا) وبغير وعي بالمكان أو الزمان، (كناية) ويكون هذا اليوم الأخير، ما بين عصر يوم، يعقبه ليل، ثم ضحي يوم آخر، هو كل عمر الإنسان، في مستوى الوعي، بالنسبة لأربعة أعوام، هي عمره في مستوى الحياة، مجرد الوجود الحاضر كالعائب. إن هذا يسلمنا إلى الزمن الثالث، الزمن الرمزي، وسنجد أن المشهد الطبيعي يقوى الإحساس بالواقع، ويصدر عن خبرة مباشرة بالجو الخريفي في

الاسكندرية، وهو - بنفس الدرجة - يقود خطى القارئ إلى المعاني الثانية، يفتح أمامه آفاق الرمز المترامي في عمر التجربة الانسانية مع الحياة، من حيث هي «كليشيه» يدفع به كل شخص، معتقدا أنه يختلف عن الآخرين، ثم مكتشفا أنه مثل كل الآخرين، لابد أن يغادر بحسرة، منطويا على تجربته الخائبة، لا يستطيع أن يفضي بسرّها إلى أحد، وهكذا يمكن أن تعاد، وتعاد، وتعاد، بعدد البشر، دون أن يصفها أي واحد بأنها لعبة معادة، أو قديمة، إنها - بالنسبة إلى الفرد، جديدة دائما، لأنه لن يلعبها، أو تلعب به، وإن ظن أنه يلعب بها، غير مرة واحدة.

عصر يوم خريفي التقيا، يوصف الخريف بأنه «الخريف الزاحف»، الوصف دقيق لأي زمن يأتي، لكنه مع الخريف يعطي معنى النهاية القريبة، ومع الانسان يوحى بالعجز، ومع الخريف سحب بيضاء (وشعر الشيوخوخة أبيض، وعيونها لا تحقق الأشياء) أخفت قرص الشمس، وطرحت لونها الهادئ الغامض على الشوارع شبه المقفرة. في أعقاب العناق «استحكم ظلام الغيب في جو الحجرة المغلق، وارتجت مصاريع النوافذ بريح مباغته كما يقع كثيرا في الخريف، وما لبث لحن المطر أن عزف فوق الجدران». انتفاضة جو قبل الشتاء، وانتفاضة حياة قبل الانطفاء، غروب يوم، وغروب عمر، والوصف نفسه كنايةات جنسية، والجنس رمز الحياة وطريق إلى نقيضها. وحين عادا من نزتهما المرصعة بالمعارك والدماء، ساد الصمت، وارتفع زئير الهواء، فقال لها : جوّ بلادك قلب، ولكنه جوّ سعيد، وهكذا أعطى مؤشر «النكد» القادم، فقد استيقظا عند الضحى، قرين الوضوح، هي وحدها التي تملكه، حين قالت بحسم : «هذا أوان الذهاب» وهذا التعبير الملتبس يصدق عليه أكثر مما يصدق عليها، وبهذا المعنى كان هو الأقرب إلى الذهاب - الغياب - الغيبوبة، فمع هذا الضحى «فتح النافذة فدخل هواء بارد، وتراءت السماء ملبدة بغيوم في لون الغيب، جامدة غير موحية». لم يكن ثمة تناقض بين الاطار والصورة فمع هذه الطبيعة الجامدة الملبدة الباردة، بكل ما تحمل من نذر النهاية، وقبل أن تعلن له رغبة المفارقة، رآها بعين أخرى، عين من يعاين النهاية، «خيل إليه أنها كبرت أعواما، فسرعان ما شعر بالكبر، وبأن كل شيء زائل».

وفي القصة ثلاثة أماكن كذلك، أحدها مسكوت عنه في الريف، وكأنه ما قبل الوعي، وثالثها أخبر عنه وسينتقل إليه، وهو أسيوط: أقصى النقيض بالنسبة للإسكندرية، يصف النادل أسيوط، أو الانتقال إليها بأنها «لن تجد فيها شيئاً» مما تمثله دنيا بالطبع، وكانت هذه الإشارة المثيرة لمخاوف الفقد سبباً في قبول مغامرة أو علاقة كانت ممكنة - في الماضي - ولم يكن حريصاً عليها. أما بيئة الحدث الواقعي الراهن فهي الإسكندرية، ما بين مقهى، وملهى، وترام (الرمل) والشقة التي شهدت النار والرماد ما بين ليلة وضحاها. إن اختيار الأماكن، في حدود مغامرة عاطفية محدودة بزمن قصير، يدل واقعياً على أن بركات أقام في «المدينة» ولكنه لم يعش المدينة، ويتواءم ضعف خبرته بحياة المدينة، البادى في سوء اختياره لمكان سهره حيث لم يتمرس بسلوك الأماكن العامة، بضعف خبرته في التعامل مع المرأة وكيفية الاحتفاظ بودها رغم تطلع الآخرين إليها. وعلى المستوى الرمزي تومض هذه الأماكن، في تصاعدها، وكأنها مراحل العمر، للفرد، وللنوع الإنساني. هناك سلسلة انتقالات من الريف إلى المدينة، ومن المقهى حيث المشاهدة الصامتة، إلى الشقة حيث الخصوصية والاستئثار، واختبار الإرادة، إلى الملهى حيث يأخذ الصراع مكان المتعة، ثم الترام الذي يعيد البداية إلى النهاية (الشقة) ويشهد تصاعد الصراع، في الملهى انخلع زرار الجاكطة وتهتك الجانب الأيسر من القميص، فالخسائر سطحية وإن اقترنت بلكمة وكأنها نذير بالقادم، غير أنه «سرعان ما عاوده الانسجام». أما معركة الترام فقد خلفت في وجنته اليسرى ألماً، وسال الدم من زاوية شفته السفلى، ها هي ذى نفسه تسيل، لكنه يتعزى عن الخطوة القادمة بأن الآخرين يتقدمونه إليها، لا استثناء من دم يسيل، يعقبه فراق في الضحى، هو بداية لآخرين ستلقاهم دنيا، فلديها عمل ومواعيد، وعندما استردت منه ما أعطت لم ير من وجهها إلا دمامة وحشية، ووصفها بالشيطانة الحقيرة.

مؤشرات

ينطوي التعبير الفني بطبيعته على أكثر من مستوى دلالي، ما بين الحقيقة، والمجاز، والرمز الذي لا ينهض إلا على شبكة من المجازات المتساندة، كإشارات

ذات إيقاع، أو مواقع، تنشر ومضها المتقطع، الصادر من كل الجهات، لتؤصل الاحساس بالمعنى الرموز إليه، مع تجنب المباشرة أو التقرير. وما يدل عليه التكوين الشامل لقصة «قبيل الرحيل» يؤكد أن الاتجاه إلى المعنى المجازي - الرمزي كان الأكثر سيطرة على استخدامات الكاتب للغة، وانتقائه للصفات والأعمال، وإذا كان المستوى الواقعي يتمتع بقدر من الوجود في البداية، فإن هذا القدر ما لبث أن أخذ في التراجع ليفسح المكان لسيطرة الرمز، الذي ساد تماما في مشهد الختام، بمقدار ما ابتعد هذا المشهد عن حدود الممكن واقعيًا، إذا ما حاولنا ربطه بالبداية. تبدأ المؤثرات أو تنتهي بعنوان القصة، واسم الشخصيتين، واختيار الأماكن، وصفاتها، وصفات المراحل الزمنية. ثم نتأمل بعض الصفات والأفعال التي اختيرت بدقة شديدة. يقول بركات للنادل : «أربعة أعوام عشتها في الاسكندرية، ومع ذلك فلم أزر - ولو مرة واحدة - لا حديقة الحيوان ولا أنطونيادس ولا الآثار الاغريقية الرومانية ولا هذه المرأة»، وهكذا يقرنها بشوايت الوجود البشري وكأنه يمزج : النبات، والحيوان، والانسان في التاريخ، ثم في الحياة (هذه المرأة) ومع هذه المرأة بدأ العناق قبل التعرف، وأعطى قبل أن يأخذ (فقد حصلت على الجنهين قبل أن تغادر المقهى) ثم أخذ حين لم يطلب ولم يرد، ومنع حين أصبح الأخذ له معنى، وانتهى كفافا لا عليه ولا له. يعبر عن الجو بأنه متقلب لا أمان له، كما يصف اسمها حين يسمعه بأنه «غريب وجميل ولكنه بلاشك زائف ككل شيء في الجلسة»، وحين آنست فتوره عقب الاتصال الأول «وفي ذروة من ضيقه» ناولته الجنهين، فكان لهذه الحركة (الرمزية) فعل السحر في نفسه وتجديد نشاطه تجاهها، وبدأت تتكلم بدلال، ولا بد أن تتذكر نفس الكلمة حين تم اللقاء، إذ قالت «بدلال بارد» اختفى وصف «البارد» في الوسط، ليعود من جديد في الختام، يعيده إلى البداية الباردة، فحين استردت منه النقود، وتساءل حائرا : ماذا جرى؟ «فابتسمت ابتسامة باردة وهي تتساءل : أتريد أن تأخذ دون أن تعطي؟». أما حين أعلنته برضاها عنه، فقد اندفع يعد المكان لسهرة طويلة في شقته، وراح رويدا يفقد صلته ببداياته، ويعاكس أحكامه على ماضيه، انه الآن يحكم على تجربة الماضي بأنها حق، إذ كيف كان يراها طوال أعوام

ولا يفكر في التعامل معها، «واستلقى عند قدميها» و«اقتنع بأن الدنيا تتمتع بصحة تحسد عليها» و«وثب إلى الأرض». هذه أركان - نقلات مشهد قصير جدا، في أعقاب الرضا، وهورضا الدنيا، ومرة استلقى عند قدميها، وأخرى وثب إلى الأرض، وهما فعل واحد، من نفس الشخص، لشخص واحد هو الدنيا : الاستلقاء عند قدميها يتساوى والاستلقاء (أو الوثوب) على الأرض .

إبان السهرة كان الصراع هو السائد، مع أن الجو جو متعة، انخلع الزرار وتهتك القميص، ثم جاء الألم وسال الدم، ولكن الهواء البارد المنعش جعله يشمل بعير المطر، «فارتفعت روحه» وقال : «ينقصنا الزهور»، وبين الصمت وزئير الهواء، وبين الظلام وميض البرق، كان الاعداد لمشهد الختام . تقوم الأصوات بدورها في تعميق الاحساس بالرمز، وهي أصوات الطبيعة ولكنها موسومة بالغرابة والغموض، تأتي همسات من عالم آخر تملأ الصمت بتعابير غامضة، أو يزار الهواء، فيستثير الخيال الحركي، في حين يعزف المطر على الجدران، وحين يتشاءب بصوت كالأنين، وهذا التشبيه يدخل في نذر النهاية القادمة تنطق هي بأول كلمة بعد استيقاظها : «هذا أوان الذهاب» .

يقوم «التناقض» بوظيفة أساسية في صنع النسيج القصصي، وهو اللحن الأساس فيها، بداية واستمراراً ونهاية، حتى وإن تخللها مشهد وفاق، فإنه كان بمثابة استدراج لكشف التناقض الدائم الذي لارجعة فيه، وقد بدأ هو بالتعبير عن هذا التناقض بأكثر من طريقة؛ فالقصة تبدأ بثلاث جمل نافية : لم تبق إلا أيام، لا يدري متى يراها، ليس الطراز الذي يوافقي، وكان عمله طوال القصة بعد ذلك أن ينفي هذا النفي، ومع هذا استقر النفي - التناقض كأسلوب بالنسبة إليه أساسا، وبالنسبة إليها أحيانا، وفي جملة الافتتاحية المنفية كان يكشف عن أهم تناقض، وهو تجاهلها لأربع سنوات، ثم التلهف عليها في الليلة الأخيرة وتمنى استدامة مودتها بعد الرحيل، وحين يختار مكانا للهو يختاره في شارع «النبي» دانيال، وإذا استكن الظلام تضاعف حنانه وشعوره بالأمان، ولما استيقظ في الضحى كانت السماء ملبدة بالغيوم، وحين اعتقد أنه بلغ سويدها كشفت له عن رغبة الرحيل وسحبت حكمها بالشك على

الماضي، هكذا امتدت شبكة التناقضات عبر القول، والعمل، والتعبير، والشعور. منذ البدء تدخل إلى المقهى، فيعبر عنها بصيغة التنكير، يعقبها التحديد : دخلت امرأة، هي، هي، التي...» وحين تغير موقفه منها، ورغب فيها «بعث إلى المرأة بنظرة بدائية» لكنها «أجابته بعمق»، فهما يعبران عن موقفين متباعدين، متناقضين. ثم تنتثر التكوينات الرمزية القائمة على تراسل الحواس، من مثل : امتلاء الصمت، ولحن المطر. وفي الوقت الذي يهزأ فيه بها، بعد أن بوّخت متعته، بأنها لن تستطيع تكرار خدعتها معه مرتين، يتغافل عن أنه - هو أيضا - لن يستطيع توقي الخدعة ذاتها مع غيرها، غير أنه لا مفر من الرحيل.

في الفقرات الأولى من القصة، والفقرات الأخيرة اهتمام واضح بازدواج الصفات، فالاسكندرية لطيفة جذابة، والشقة صغيرة مهندمة، وعيناها واسعتان مقتحمتان، وهي تخضعه لإغراء في حالة من الثقة بالنفس والحنكة، وقد مدت ذراعها بمرح وسعادة، كما داخله احساس قوي بالزهو والفخر. أما في الفقرات الوسطى فقط اختلف أسلوب الوصف، وغادر هذا اللون من القرائن بين وصفين متقاربين في المعنى، إلى ترادف الجمل الوصفية للاحاطة بصفات الشيء بصورة حسية، بعيدة عن التجريد الذي يتمثل في ثنائية الصفات، مثل : ها هي في فستان شتوي، مطوقة الوجه بإشارب وردي، متلفة بشال مرصع بالترتر. وهذه المغايرة بين أسلوبين من أساليب الوصف توشك أن تكون مطردة في هذه القصة.

حين جلست دنيا إلى جانب النادل الرومي «تبادلا كالعادة قليلا من الكلام، وكثيرا من الصمت (تناقض) يغشاها جو حاد كأنهما رجلان، ومن رجال الأعمال على الأرجح (تناقض) ولقد تكشف له عن أنوثة أسرة، ولكنها تكشف له فيما بعد عن نقيض للنقيض، فظلت امرأة، ولكنها امرأة أعمال، عناقها في خدمة قرارها، وقربها ورضاها نذير فراق لا رجعة عنه.



نجيب محفوظ

تراثا

بقلم : د. عبد المنعم تليمة

صار الابداع الروائي لنجيب محفوظ - أطال الله في عمره ونفع البشرية بموهبته الفريدة - تراثاً. ولم يصر هذا الابداع تراثاً لفوز صاحبه بجائزة نوبل العالمية، بل أن صاحبه قد فاز بالجائزة الرفيعة لما صار ابداعه تراثاً. ومن شأن هذه الحقيقة أن الابداع اذا ما استقر تراثاً، أن يزلزل تراث النوع الأدبي الذي ينتسب اليه، وتراث أمته الأدبي، وربما التراث الأدبي العالمي أيضاً. وتستغرق هذه الزلزلة مسائل ومشكلات جمة، تتصل بالأحكام والقيم الجمالية والنظريات والمدارس الأدبية والنقدية والتقاليد الفنية ومراحل التاريخ الأدبي، أي أنها تتصل بكافة مجالات الدرس الأدبي والجمالي، النقد الأدبي وعلم الجمال وتاريخ الأدب والدرس الأدبي المقارن. وسنعالج هنا ما يثيره تراث نجيب محفوظ الروائي من هذه المسائل والمشكلات بالصورة العامة التي تسمح بها حدود هذا المقام.

بين المحلية والعالمية

ولكن لابد قبل أي شيء آخر من توقف وجيز نراه ضرورياً، ذلك أن فوز نجيب محفوظ بالجائزة قد فتح سبيلين، أولهما اتخاذ الأدب العربي الحديث مكانه بين الآداب العالمية الراهنة، ويتأسس على هذا الأمر الأول - ضرورة - أمر ثان وهو بداية مشاركة الابداع النقدي العربي في الجهود النقدية العالمية المعاصرة. ويرتبط الأمران جميعاً ارتباطاً حميماً بالمسألة المثارة أبداً، والتي اتسعت اثارها، بمناسبة الفوز بالجائزة، مسألة المحلية والعالمية.

وبديهي - فيما يتصل بالأمر الأول - أن الجائزة لم تخلق صفة العالمية للأدب العربي انما هي إقرار بحقيقة كائنة، ومعلوم أن للابداع الثقافي الذي يعتد به - في أية صورة أو صيغة من الصور والصيغ الثقافية: فنية، أدبية، فكرية، علمية، فلسفية... الخ. طوابعه الطبقية وطوابعه القومية وطوابعه الانسانية. ذلك أن كل طبقة تبدع ثقافتها الصائغة لرواها ومثلها ونماذج سلوكها وأعرافها، المعبرة عن مصالحها ونظرتها إلى الكون والحياة... الخ. وهي - كل طبقة - تشارك بابداعها في ثقافة أمتها. فالثقافة القومية هي ثمرة ابداع كافة طبقات الأمة في كل مراحل تطورها التاريخي الاجتماعي. وتشارك الأمة، بالرفيع من ابداعها الثقافي، في الثقافة العالمية الانسانية. ومن هنا كانت (العالمية) - في الابداع الفني - مؤسسة على المحلية وبادئة منها، أن الابداع الفني ادراك جمالي لواقع محدد، بما يتنظمه هذا الواقع من حقائق التكوين الاجتماعي التاريخي، والأعمال الفنية تشكيلات جمالية لمواقف من هذا الواقع، تكشف جواهره وعلاقاته، لتعديله وتثويره وتغييره. من هنا تكون الطوابع الطبقية والقومية هي الأساس المكين لكل ابداع فني. بيد أن الاقتدار الجمالي - لدى أئمة الفنانين وكبارهم - يوغل في هذه الطوابع أيما اغال حتى يثمر منها، بالتجريد والتعميم الجمالين، طوابع انسانية عامة وباقية، وتفسر هذه الطوابع الأخيرة بقاء الخوالات الفنية آلاف السنين. لذا جاء قولنا بأن الجائزة أقرت بحقيقة كائنة ولم توجد، حقيقة أن الأدب العربي اليوم - في نماذجها الرفيعة - أدب عالمي، بعبارة

باديء ذي بدء عن (خصوصية) عربية محلية عبارة مقتدرة جمالياً حتى حملت طوابع انسانية عامة . فحدث الجائزة معناه أن الأدب العربي الراهن ينسلك في الآداب العالمية لأنه أدب عالمي فعلاً، وهو عالمي لأنه صدق في محليته أولاً، واقتدر جمالياً - في أعمال المقدمين من المبدعين العرب - حتى كشف فيها هو محلي ما هو انساني عام . وقريب من هذا المعنى ما يحدث عندما تعترف المنظمات العالمية باستقلال دولة تحررت أو نشأت حديثاً . فهذا الاعتراف لا يعني أن هذه المنظمات العالمية قد أنشأت هذه الدولة أو حررتها أو حققت لها استقلالها تحقيقاً، وإنما معناه الاعتراف بأن الدولة المقصودة قد حررت نفسها، فصارت بهذا التحرير واحدة من الدول ذوات السيادة، من ذوات الفعالية في السياسة (العالمية)، فالاعتراف هنا هو اقرار بهذا الحال .

ومعني هذا الأمر الأول إلى بعيد من جهة الأدب العربي وتاريخه . ذلك أن الدوائر العلمية ومراكز البحوث وهيئاته ومعاهد العلم ومؤسساته والجامعات في العالم تعرف الأدب العربي القديم وأطرافاً من الأدب العربي الحديث، لكن المثقف العادي في المجتمعات الحديثة - بحسب ما تقدمه إليه الحياة الثقافية العامة في بلاده، ودور النشر وأدوات الاتصال والتوصيل - لا يكاد يعرف من الأدب العربي - والتراث الثقافي العربي الإسلامي - أبعد من (القرآن الكريم) و(مقدمة ابن خلدون) و(ألف ليلة وليلة) . أما اليوم فتبدأ مرحلة من تاريخ الأدب العربي في العصور الحديثة : تشهد هذه المرحلة حضور الأدب العربي - بكل تاريخه القديم والوسيط والحديث والمعاصر - على خريطة الأدب العالمي الذي شاركت في ابداعه أمم البشرية وشعوبها . وتشهد هذه المرحلة تعرفاً عريضاً على الأدب العربي الحديث باعتباره وريثاً لأدب عظيم من جهة وقادراً على المشاركة في الإبداع الأدبي العالمي الجديد الحالي والآتي . ولا بد أن يكون من ملامح هذه المرحلة - من الآن وإلى آخر الزمان - أن تنهض الدوائر العلمية العالمية بدراس الأدب العربي منذ بواكيره الأولى، والتعرف على محتوياته الفكرية ودلالاته التاريخية والاجتماعية وتشكيلاته الجمالية، والتأريخ له في كل مراحلها القديمة والوسيلة والحديثة، ومن ملامحها أن تسعى دور النشر العالمية الكبرى وأجهزة التوصيل والاتصال إلى معرفة هذا الأدب العربي والتعرف على نماذجه الرفيعة

والتعريف بها بنشرها وإذاعتها وأدائها. ومن ملاحظتها أن يعتد المثقفون في أركان العالم الأربعة بالأدب العربي، فيضعون خوالده في برامج تثقيفهم الذاتي وخطط مطالعتهم وقراءاتهم العامة.

حضارة واحدة

وذكرنا - في فقرة سبقت - أن اتخاذ الأدب العربي لموضعه على خريطة الآداب العالمية يتأسس عليه وينهض به - ضرورة - أمر ثان هو بداية مشاركة النقد العربي والفكر الأدبي العربي في الجهود النقدية العالمية. وبديهي هنا أيضا أن درس الأدب العربي وإجادة تقديمه إلى العالم، إنما هي وظيفة النقد العربي والفكر الأدبي العربي اليوم. وأداء هذه الوظيفة هو في جوهره الذي يجعل الابداع الفني العربي ينسلك في دائرة النقد العالمي. ونميز في هذا الصدد مسألتين، الأولى النظر الفلسفي والبحث العلمي في ماهية الفن ومهمته وخصائص أدواته والموازنة بين أدوات الفنون المختلفة من حيث طاقاتها وامكاناتها. والمشاركة العربية في هذا السبيل مرهونة بنهوض عربي شامل. ولن تكون هذه المشاركة في اتجاه إقامة (علم جمال عربي) أو (نظرية نقدية عربية) أو (منهاج نقدي عربي) وإنما تكون في اتجاه الاقتدار العلمي والفكري الذي يتمكن به العلماء والمفكرون والنقاد العرب - اليوم وفي المستقبل - من المشاركة بجهد علمي مرموق في الجهود العالمية الرامية إلى تأسيس علم منضبط لدرس الفن. فلا محل إذن للسؤال عن غياب نظرية نقدية عربية أو منهج نقد عربي، ولا محل كذلك للسعي في طلبها. قد كان ذلك في العصور القديمة وإلى حد ما في العصور الوسيطة، عندما كانت هناك دوائر حضارية متميزة: الحضارة الفرعونية، الحضارة الأوروبية القديمة الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، الحضارة العربية الإسلامية، الحضارة الهندية الصينية. . الخ، وفي تلك الدوائر الحضارية المتميزة كان يمكن وجود نظريات وفلسفات ومناهج متميزة. أما الحضارة الحديثة، فهي حضارة واحدة فلو خطت الهند أو الصين أو اليابان أو مصر خطوات في طريق التحديث فهذا معناه اقترابها من مشاركة العالم الحديث في بناء هذه الحضارة الواحدة، مع الاختفاظ بخصائص قومية

لا تؤدي بها إلى (التمايز) الذي تبرز فيه فلسفات ونظريات ومناهج مخصوصة، نريد أن نقول أنه ليس في الحضارة الحديثة والمعاصرة مكان ولا إمكان لقيام فلسفة جمالية يمكن نسبتها إلى بلد واحد أو إلى مجموعة اقليمية محددة، مجموعة عربية إسلامية، مجموعة هندية صينية، مجموعة أوروبية أمريكية، وفي عالم اليوم فلسفات ونظريات ومناهج ذات طابع عالمي، ولا يمكن رد هذه الفلسفات والنظريات والمناهج إلى مكان أو إلى بلد أو إلى مجموعة اقليمية، إنما يمكن ردها إلى الخططين العظميين: المثالية والمادية. وتأسيساً على ذلك فانه يمكن القول بوجود نظرية جمالية واضحة عند اليونانيين القدماء ولكن القول لا يستقيم في عصرنا إذا قلنا بوجود نظرية جمالية فرنسية أو ألمانية أو هندية أو عربية. فهل معنى ذلك أنه لا يمكن لحضارة قديمة أو وسيطة كالهندية والصينية أو العربية الإسلامية أن يكون لها تمايز اليوم في مجالات التفكير والتعبير والأبنية الثقافية عامة؟ لا نقول بهذا القول إنما الذي نقول به هنا أن هذه الحضارات العريقة تنهض وتواصل مبادراتها التاريخية في العصر الراهن بمقدار (مشاركتها) في صياغة حضارة هذا العصر. ولا تكون هذه المشاركة في صورة (نظرية) أو (فلسفة متميزة) وإنما في صورة (جهد) مرموق مؤسس على موروثاتها المحلية والوطنية والقومية. ولذلك جاء قولنا أن النقد العربي اليوم لا يسعى إلى صياغة نظرية نقدية عربية ولا إلى تحديد منهاج نقدي عربي، وإنما يسعى إلى المشاركة في الجهود العلمية النقدية الراهنة التي يشارك فيها دارسون ونقاد ومفكرون من جميع البلدان والثقافات. ولا يمكن للمشاركة العربية أن تتم إلا بقيامها على حقائق التاريخ الابداعي العربي ذاته. وللبلاغيين واللغويين والنقاد العرب الأقدمين نظرات وأنظار أصيلة وعميقة في لغة الفن الأدبي، ويمكن للعلماء العرب المعاصرين أن يتوفروا على تلك الموروثات بالدرس العلمي العصري لينتهوا إلى انضاج جهد عربي عصري علمي في مجال درس لغة الفن الأدبي، ويمكن كذلك لهؤلاء العرب المعاصرين من مفكرين ونقاد أن يتوسعوا ليستغرق درسهم التقاليد الفنية العربية وطرائق الحكى والسرد والقص وتوالد النصوص. . الخ. وهنا يكون تميز العلماء العرب المعاصرين وتكون مشاركتهم عند تعميم نتائجهم على غير العربية من لغات.

لذا فلا مجال للسؤال: متى يتم جهد عربي متميز - مؤسس على حقائق اللغة العربية والابداع العربي - يشارك في إقامة جمالية يسعى علماء من أركان العالم الأربعة إلى تأسيسها. هكذا تنتهي من هذين الأمرين جميعاً إلى أن الاقتدار - العلمي والفني - في الابداع المحلي هو السبيل إلى العالمية، في الأدب العربي والنقد العربي على سواء.

ثلاث مسائل عامة

وهكذا يثير تراث نجيب محفوظ الروائي الدقائق النظرية والجمالية السالفة، لكنه يثير كذلك دقائق أخرى ومسائل ومشكلات لصيقة بذاته، أي بدوره - مادام قد صار تراثاً - في نشوء نوعه الروائي في الأدب الحديث وفي تطور هذا النوع حتى بلغ المستوى الناضج العالمي. ولقد صدرنا كلامنا بأن هذا المبحث يتصل في اجراءاته وأحكامه وتقويماته ونتائجه بكل علوم الدرس الأدبي، من النقد إلى علم الجمال وعلم الاجتماع الأدبي والتاريخ الأدبي والدرس المقارن. ولكننا نلم أطراف الأمر في ثلاث مسائل عامة. تتصل الأولى بموقع تراث نجيب محفوظ الروائي ودوره في نشوء الرواية العربية وتطورها، وتتصل الثانية بمحاولة أولية لتقويم منجز هذا التراث المحفوظي من الجهة البنائية التشكيلية، وتتصل الثالثة بدلالة تشكيلاته الروائية على موقف من الواقع والعالم.

ومعلوم أن الرواية نوع أدبي جديد في كافة الآداب العالمية، إذ لا ترجع بواكيرها الأولى إلى أبعد من العقود الأولى من القرن الثامن عشر الميلادي. وتمنحنا هذه الحقيقة نتيجتين، الأولى أن التقاليد الفنية والبنائية والتشكيلية لهذا النوع الأدبي ماتزال في طور التكوين، والثانية أن الروائي الذي ينتسب إلى غير الدائرة الحضارية الغربية يستطيع - حسب موهبته واقتداره الجمالي وموروثاته المحلية - أن ينهض بدور في تأصيل التقاليد الفنية للرواية وفي إثراء أبنيتها وتشكيلاتها. لكن جيلاً سبق من الدارسين العرب عالج هذا الأمر معالجة لا يرضاها الدرس الراهن، فقد راح فريق من ذلك الجيل يرى الرواية العربية مستجلبة استجلاً من الآداب الغربية الحديثة، هذا الرأي ليس بشيء لأن العلم الراهن يرفض أن تكون الظواهر الفنية الكبرى،

ومنها الأنواع الأدبية، مستجلبة أو محتذاة أو منقولة. وحاول العلماء وضع قوانين لنشوء النوع الأدبي وتطوره وانقراضه أو اندماجه في نوع أدبي جديد. ولا يسمح المقام بعرض هذه القوانين هنا، فلها مظاهرها في المصادر والدوائر العلمية، وإنما حسبنا في مقامنا هذا أن نشير إلى النتائج العامة لهذه القوانين: ينشأ النوع الأدبي في مرحلة من مراحل تطور مجتمع ما استجابة لحاجات روحية وفكرية وجمالية واجتماعية جديدة في هذا المجتمع. والجديد الجذري في حياة المجتمع - حسب نواميس تطور المجتمعات - يعكس المثل الأعلى لمرحلة كاملة من حياة هذا المجتمع، أي يعكس حقائق مرحلة استراتيجية تاريخية بأسرها، كالانتقال من مرحلة العلاقات العبودية إلى مرحلة العلاقات الاقطاعية. الخ. من هنا فإن النوع الأدبي لا ينشأ ثمرة العبقريه مبدع فرد ولا ثمرة لانفاق مجموعة من الاحاد المبدعين، وإنما ينشأ استجابة جمالية تعكس حاجات جذرية لمرحلة اجتماعية تاريخية كاملة من حياة المجتمع.

وقد استقر لدى العلماء والدارسين ومؤرخي الأدب اليوم أن الرواية نشأت في العصور الحديثة في المجتمعات التي انتقلت من العلاقات الاقطاعية إلى العلاقات الرأسمالية. أي أن الرواية قد نشأت بنشوء الطبقة الوسطى التي حققت اجتماعيا وتاريخياً هذه الانتقالية، وبذا تكون الرواية هي النوع الأدبي العاكس جاليا لحقائق الطبقة الوسطى وفلسفتها ونظرتها إلى الحياة وقيمتها وأنماط سلوكها ومجمل حركتها في المجتمع والتاريخ. وصارت هذه النتيجة مبدأ أساسياً يعتمد عليه العلماء والدارسون ومؤرخو الأدب في صياغتهم للقانون المفسر لنشوء الرواية. فالرواية تنشأ وتتطور في مجتمع من المجتمعات، عندما يشهد هذا المجتمع مرحلة تاريخية جديدة، عيادها طبقة وسطى تقوض المجتمع التقليدي، وتؤسس المجتمع الحديث، وتقود هذا المجتمع الحديث حسب رؤاها وفلسفتها ومصالحها. ولقد استطاع لوسيان جولدمان - فيما يشبه القانون العلمي الصارم - أن يوازي بين تطور البطل الروائي والانتقالات الأساسية في حياة الطبقات الوسطى الغربية وهي تؤسس مجتمعاتها الرأسمالية الراهنة.

تأريخ للرواية العربية

وثمة جهود عربية علمية تؤرخ للرواية في تأريخنا العربي الحديث . وتؤكد هذه الجهود الحقائق السالفة . فلقد ارتبطت الرواية العربية في نشوئها بنشوء الطبقات الوسطى في المراكز الحضارية العربية التي سبقت إلى النهوض الحديث في مصر والشام خاصة . ومن طبائع الأشياء أن يتأثر اللاحق وهو الروائي العربي الذي بدأ عمله في القرن التاسع عشر بالسابق وهو الروائي الغربي الذي بدأ عمله في القرن السابع عشر ، خاصة إذا كان هذا السابق قد جاء غازياً متفوقاً يحمل نموذجاً (حديثاً) مبهراً ، بيد أن التأثير غير الاستجلاب والنقل ، فلقد وضح فيما سلف أن الأنواع الأدبية لا تنقل من مجتمع إلى آخر ، إنما تنشأ استجابة لحقائق اجتماعية تاريخية كبرى في حياة المجتمع الذي أبدعها . وفي هذا الصدد لاحظ الدارسون والنقاد العرب - وهم يؤرخون للرواية العربية ويعالجون نماذجها نقدياً - أن المحاولات الروائية العربية المبكرة في النصف الثاني من القرن الماضي وفجر هذا القرن العشرين قد تبدي فيها عاملان قويان . أولهما الموروثات العربية ، فصحي كالمقامة ، وعامية كالقصص الشعبي والحواديت ، والمدون والمروي من الملاحم والسير . وثانيهما الأعمال الروائية المشهورة في الآداب الغربية الحديثة . ويمكن للراصد أن يقع على هذين العاملين في تلك المحاولات الروائية الباكورة - مثل (علم الدين) لعلي مبارك و(حديث موسى بن عصام) لإبراهيم المويلحي و(ليالي سطوح) لحافظ إبراهيم ، وغيرها . وإذا كان هؤلاء الدارسون والنقاد العرب قد لاحظوا أن أثر النماذج الروائية الغربية قد غلب في مرحلة من مراحل تطور الرواية العربية ، إلا أنهم قد لاحظوا أيضاً أن موروثات الحكيم والقص والسرد المحلية والقومية قد أخذت في العقدتين الأخيرتين تسطع في إبداع بعض الروائيين العرب المعاصرين . والشأن في هذا كله إنما يرتد إلى حقائق النهوض العربي في التاريخ الحديث والمعاصر . فلا ريب أن الحلقة الراهنة من هذا النهوض توغل أكثر فأكثر في تأسيس الابداعات - روائية وغير روائية - على الحي المتواصل من الموروثات الفنية وطنية وقومية عامية وفصحى ، مدونة ومروية .

ومادامت الرواية نوعاً أدبياً حديثاً في كل الآداب العالمية، ومادامت ماتزال - لحدائتها - تؤسس لنفسها تقاليد وتشكيلات جمالية، فإن لدى الروائي العربي فرصة مشاركة الروائيين في العالم كله، في تأصيل هذا النوع الأدبي. ولن تكون مشاركة الروائي العربي ذات بال، إلا أن تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثرة من خوالد الموروثات الحية. ولقد استقر لدى الدارسين أن تراث نجيب محفوظ الروائي هو أبرز جهد ابداعي عربي في هذا الصدد، من ناحية تأصيل الرواية نوعاً أدبياً أساسياً في الأدب العربي، واثراء التقاليد الفنية للرواية العالمية. ونغضي في بيان هذا في الفقرة التالية.

التشكيل في الرواية

وتتصل المسألة الثانية بالتشكيل. ولقد شهد تاريخ البناء الروائي - وكله في العصر الحديث في القرنين الماضي والحالي - حركتين تشكيليتين كبيرين: كانت الأولى تعتمد على ماسماه منظورها من النقد ودارسي الأدب (حبكة). فكان الروائي يروي (قصة) يتوخى أن تمثل الواقع وتحاكيه. وكان يصوغ أفعالاً يتميز كل منها وحده بخصيصة تفرده، ثم يرتبط بغيره بروابط وجوامع مشتركة منطقية واضحة ومفهومة، مسببة ومعللة. وكان يصوغ بطلاً محدد الملامح يحاكي غمطاً مألوفاً في واقع الناس وحياتهم العادية. وبديهي أن يحكم كل ذلك مبدأ قيمي مسبق ثابت. أما الحركة التشكيلية الكبرى الثانية في تاريخ البناء الروائي فعماها نبذ المحاكاة المأروية وتعميق المسافة بين النص الروائي والواقع المدرك الظاهر بحيث يصير النص موازاة رمزية لهذا الواقع وليس تمثيلاً له. ومن هذا الأصل تقوض المبدأ القيمي المسبق الثابت، كما تقوضت السمات المحددة للشخصية الروائية والبطل الروائي. فقد راح البطل الروائي يفتش عن المبادئ القيمية الحاكمة بتجربته هو، وليس عن طريق أردية خارجية من القيم الجاهزة، ثم راح يكتسب ملامحه وصفاته خلال صراعه وعيشه مع الآخرين وليس من خلال ملامح وصفات ثابتة مستقرة حددت سلفاً. وتأسس على هذه (التشكيلية) اصطناع بالغ الغنى لطاقات اللغة وامكاناتها في الرهافة والكثافة

والغزارة والغنى والشاعرية، واصطناع ثري للخيال الخالق. ولا ريب في أن كل ذلك قد جعل العمل الروائي - في هذه الحركة التشكيلية الثانية - يمنحنا تنوعاً هائلاً من الامكانيات والزوايا والاحتمالات في إدراك الواقع والعالم. ويمكن أن يكون التشكيل الجمالي للزمان والمكان مبدأ مرتضى في التمييز بين الحركتين. ذلك أن الزمان في الحركة الأولى يمكن أن يتصل من ماضٍ إلى حاضر إلى مستقبل، ويمكن أن يرتد من حاضر إلى ماضٍ، ويمكن أن يتراوح بين الامتداد والارتداد، بيد أنه في كل الأحوال ينتظم الأفعال والأحداث لتماثل العالم الخارجي. أما الزمان في الحركة الثانية فأداة للخيال الروائي، يصطنعه الخيال شرائح ومضات لا تأسر الفعل والحدث ولا تعطل الذات - الشخصية الروائية - عن تحركها لكشف الواقع. كذلك فإن جماليات المكان في الحركة الأولى كان عمادها (الوصف) الذي يتوخى مماثلة الواقع المنظور ومحاكاته، ولهذا كان للمكان الروائي استقلاله، أما جماليات المكان في الحركة الثانية فعماؤها الحركة النفسية والوجدانية والفكرية للشخصية الروائية ولذا فإن المكان الروائي هنا كائن حي داخل المجال الروحي والعاطفي للبطل الروائي. ومن أسف أن تحديد المنجز الجمالي التشكيلي لتراث نجيب محفوظ الروائي يسوده قدر كبير من الفوضى الفكرية. فثمة فريق من الناقدين يقسم هذا التراث إلى ثلاث مراحل، تاريخية رومانسية وواقعية نقدية وفلسفية رمزية. ومن نافل القول أن ننص على أن هذا التوصيف لا يمت إلى التحديد التشكيلي الجمالي بصلة. وثمة فريق ثانٍ من الناقدين يضع هذا التراث كله في مجال الحركة التشكيلية الروائية الأولى التي وقفنا عندها فيما سبق. وليس هذا بصحيح. وما نراه هو أن تراث نجيب محفوظ الروائي قد بنى في خمسين سنة، وأن جماليات الحركة الأولى قد غلبت على هذا التراث في العشرين سنة الأولى من بناء هذا التراث، أي من سنة ١٩٣٩ إلى سنة ١٩٥٩ عندما أخرج رواية (أولاد حارتنا)، أما بعد هذه الرواية فقد تبدت بوضوح جماليات الحركة التشكيلية الثانية. لهذا كان قولنا الذي سلف، وهو أن إبداع نجيب محفوظ قد شارك في تأسيس بناء الرواية العالمية وفي إثراء تقاليدها وجمالياتها.

ميلاً الدنيا ويشغل الناس

وبعد التأصيل والتشكيل يأتي التوصيل . ومبحث التوصيل من أدق المفهومات النظرية والجمالية وأكثرها تعقيداً وصعوبة . لكننا نقف هنا - حسب المقام - عندما يعيننا ويعيننا على معالجة ما نحن بصده، فلفظة (تشكيل) تدل بذاتها على عملية يقوم بها الفنان، وهو عندما يضع آخر لبنة فيها نرى موقفه من عالمه قد سطع بالتحديد والوضوح . فالعمل الفني تشكيل جمالي لموقف . وأعمال الفنان الواحد هي جملة من التشكيلات لجملة من المواقف . ومادامت أعمال الفنان الواحد تعد في منتهى أمرها (عملاً) واحداً فإنها في ذات الوقت تشكيل لموقف واحد . من هنا نستطيع الحديث عن طرائق تشكيل - أسلوب - محددة لفنان محدد مهما تعدد أعماله، ونستطيع من ثمة أن نحدد - من حقائق التشكيل ذاتها - موقف هذا الفنان من موقعه وعالمه . والموقف مفهوم مركب ينتظم عناصر ذاتية ذات طوابع روحية وفكرية وانفعالية ووجدانية ونفسية، وعناصر موضوعية ذات طوابع طبقية اجتماعية وتاريخية وإنسانية .

وموقف نجيب محفوظ ثر بالدلالات الغنية التي تضع مادة فريدة بين أيدي أصحاب الدراسات الانثروبولوجية والاجتماعية والفلسفية والنفسية وغيرها من حقول البحث . وحسبنا هنا أمران في هذا الموقف . يتصل الأول بالوعي الكوني والإنساني، وفيه نرى ملمحاً من حتمية آلية تكاد تكون عمياء وملمحاً موازياً من شك في طبيعة الانسان يكاد يصل إلى يأس من خيره ومستقبله . فالانسان - حسب هذين الملمحين - شرير بجبلته، فاسد بفطرته، نزاع إلى التهديم، محدود القدرات، مسير بقوى خفية جبارة إلى مأساة مقدرة محتومة . ولكن يوارى هذه القتامة في تراث محفوظ روح ساخر لالعاب مداعب هازيء مسنود بنفوس كبار منازلة وبارادات صلبة مقاومة، ويوارى أيضاً نظرة غلاية مؤمنة بالتقدم الإنساني وإن يكن بأثان باهظة من المآسي والمظالم والحروب والعداء والدماء، وكذلك يوارى أن هذا الإيمان بالتقدم يغلفه في كل حين رجاء (شاعري) بالخير: « . . . اقتنعت في النهاية بأن لا نجاة للجنس البشري إلا بالقضاء على قوى الاستغلال التي تستخدم أسمى ما وصل إليه

فكر الإنسان في استعباد الانسان وخلق صراعات مفتعلة سخيفة تستنفد خير ما فيه من امكانيات رائعة. وذلك كخطوة أولى لجمع العالم في وحدة بشرية تستهدف خيرها معتمدة على الحكمة والعلم، فتعيد تربية الانسان باعتباره مواطناً في كون واحد وتبني جسمه السلامة ولقواه الخلافة الانطلاق ليحقق ذاته ويبدع فيه ويمضي بكل شجاعة نحو قلب الحقيقة الكامنة في ذلك الكون الباهر. » المرايا ص ٥٨. ويتصل الأمر الثاني بالواقع الاجتماعي التاريخي المصري والعربي عامة. وهنا باب واسع لأن تراث نجيب محفوظ في أغلبيته انعكاس لجواهر هذا الواقع وحقائقه. وندع الأمر لسعته وخطره وتركيبه لأصحاب الحقول المعرفية التي أشرنا إليها. إنما نستل فحسب ما يسمى اصطلاحاً (الموقف الاستراتيجي). ويفصح هذا الموقف عن ثلاثة أعمدة لا ينهض بغيرها الوجود المصري والعربي في التاريخ الحديث: الاستقلال الوطني والديمقراطية والتقدم الاجتماعي. وتنظم هذه الأعمدة أموراً جمّة، الاقتصاد الوطني الحديث المستقل والتعليم العصري وتحرير المرأة والعقلانية والثقافة الجادة. وهنا براع عريض لتصورات متقدمة للدين والعلم والفن والفلسفة. الخ. والحريات السياسية هي أكثر الأمور دوراناً في تراث نجيب محفوظ، لأنها أداة لانجاز الأمور والأعمدة السالفة كما أنها أداة للمحافظة عليها. يؤمن نجيب محفوظ أيماناً راسخاً بالليبرالية: « . الليبرالية هي آخر كلمة مقدسة في تاريخ الانسان السياسي . . » (نفسه: ص ١١٥). ويرى آفة الآفات في الطغيان والديكتاتورية، وتتسع ليبراليته إلى آفاق ديمقراطية معجبة. لقد ملأ نجيب محفوظ حياتنا بالإبداع الباقي، وبدأ يملأ الدنيا ويشغل الناس.

نجيب محفوظ

والنقد الأدبي

د. محمود الربيعي

- ١ -

كان حصول نجيب محفوظ على جائزة «نوبل» للآداب دوي هائل في جوانب الوطن العربي. وليس من مصلحة الأدب العربي أن يتحول أدب نجيب محفوظ إلى شيء لا يختلف عليه، ولكن آراءه الخاصة وشخصه يجب ألا تنزلق إليهما المناقشة في هذه المناسبة على الإطلاق. لقد سمعت بأذني - غداة حصول نجيب محفوظ على الجائزة - من يقول : «أمن أجل مجموعات من الحوادث تنال جائزة نوبل؟» ولم يدهشني هذا التعليق، فضلا عن أن يغضبني، وذلك لأنني من المؤمنين بأن الاجماع المطلق على أدب أديب بعينه أمر خطر غاية الخطورة. إنما يكون الازهار الأدبي الصحيح بتعدد زوايا الفكر والنظر، بالطرح والقبول، والانحياز المبرر لهذا أو ذاك، وحرية القول، وحرية تناول. ولكن لقاء الكلام على عواهنه يبقى - بالطبع - آفة من آفات حياتنا الأدبية.

ولا ينبغي أن يتحول أدب نجيب محفوظ بعد حصوله على «نوبل» إلى مؤسسة من المؤسسات، فإنه إن تحول إلى ذلك يكون الأمر منذراً بأنه عما قريب تدق له نواقيس التكريس، وقد يصبح منطقة حراماً لا يقترب منها إلا بحذر، وقد يصل الأمر إلى ما هو أبعد من الحذر، من اشتراط التسليم المسبق به، أو اشتراط مدحه وبيان محاسنه قبل التصريح بالدخول فيه. وتلك - بالطبع - آفة أخرى من آفات حياتنا الأدبية.

إن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل لأمر يثير البهجة، فهو أول أديب عربي يحصل على هذا التقدير الرفيع في تاريخ الأدب العربي كله، ولكن هذا ينبغي أن يثير مع مشاعر البهجة - وربما قبلها وبعدها - الاحساس المضاعف بالمسئولية، وبخاصة من جانب نقاد الأدب الذين احتفوا بأدب نجيب محفوظ قبل حصوله على الجائزة بسنين متطاولة، وقدموا هذا الأدب للقارئ العربي قبل أن تكون هناك أية بادرة تشير إلى أمر الجائزة هذا.

وقد نقول الآن إن أدب نجيب محفوظ قد حظي من اهتمام النقاد بما لم يحظ به أدب كاتب آخر من شرقي الوطن العربي إلى غربية. وقد نقول - متفاخرين - إنه لولا جهود النقاد في فحص أدب نجيب محفوظ لما اتسعت دائرة الاهتمام به حتى وصل إلى أسمع العالم. وقد نقول إن كثيرين من القراء العاديين مدينون في اهتمامهم إلى نجيب محفوظ إلى مقال أو كتاب كتبه ناقد أو آخر. وقد نقول إن مكتبة نجيب محفوظ النقدية مكتبة متنوعة، فيها البليوجرافيا، والدراسة التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، ثم الدراسات النصية التحليلية التي تتبع قوانين «البنوية» أو «الجمالية»، أو «اللغوية».

وقد نقول غير ذلك، وقد يكون بعض ما نقوله صحيحاً، ولكن تبقى مسألة تطوير منهج معتمد في تناول أدب نجيب محفوظ - مع ذلك - مسألة ملحة تلقي بظلها على الحياة النقدية كلها، بحيث يمتد هذا الظل عريضاً كثيفاً، وبخاصة بعد أن حصل نجيب محفوظ على الجائزة، فانتقل أدبه من «المحلية» إلى «العالمية»، وانتقل هو من الشهرة الواسعة إلى الخلود الدائم.

حين بدأت القراءة المنظمة للأدب العربي حوالي سنة ١٩٥٠ - وكنت أقرب من العشرين من عمري - كان نجيب محفوظ قد أصدر : «مصر القديمة» ، و«همس الجنون» ، و«عبث الأقدار» ، و«رادوبيس» ، و«كفاح طيبة» ، و«القاهرة الجديدة» ، و«خان الخليلي» ، و«زقاق المدق» ، و«السراب» ، و«بداية ونهاية» . وكنت بحكم ثقافتي التقليدية اعتقد بما قرأته للعقاد فيما بعد من أن بيتا واحدا من الشعر الجيد يسع ما تسعه الرواية بأكملها ، كما كنت قليل الخبرة جدا - وسىء الظن تبعا لذلك - بالأدب القصصي والمسرحي وما يتصل بهما . ولكن أعمال نجيب محفوظ فتحت في رأسي طاقة جديدة ، وهدتني إلى العالم الواسع الساحر المترامي وراء عالم الشعر ، كما هدتني إلى ما بين هذا العالم الواسع وعالم الشعر الذي أحبه من وحدة في المنابع الصافية المترققة . وكنت أتوهم أن «الموضوع» التاريخي في روايات محفوظ الأولى سيحول بيني وبين هذا العالم ، ولكن لغته العميقة وكلماته الحبلية بالشاعرية وصوره الشعرية القريبة المدهشة والبعيدة المدهشة وشخصياته الودود ، كل ذلك أكد لي أن ما أحصل عليه من «الشاعرية» ، بقراءة أعماله الروائية يزداد مع توغلي في هذه الأعمال . فلما قرأت «القاهرة الجديدة» ، و«خان الخليلي» و«زقاق المدق» ، و«بداية ونهاية» صح عندي أن واقعية محفوظ واقعية شعرية - إن صح التعبير - وأن وصف الواقع قد صُفّي ورُوّق بمصفاة دقيقة جدا ، فخلص من جميع الأوشاب ، وقطر تقطيراً ماهراً ، وأضيف إليه من المواد الروائية الصادرة من الموهبة العبقرية ما جعله معقماً ، مطهراً ، شافياً ، أبدياً .

وكان النقد المحفوظي قد بدأ يتلمس طريقه إلى القارىء ، ولا أتذكر من الذي بدأ الحديث النقدي عن محفوظ إلى القراء - فأنا لست مؤرخاً لنقد نجيب محفوظ - وإنما أتذكر من قراءاتي المبكرة صفحات في مجلة الرسالة لسيد قطب عنه ، لعلها كانت عن «بداية ونهاية» بصفة خاصة . ثم كان أن قرأت الذي اعتبرهم نجيب محفوظ نقاده الأوائل : طه حسين ، ومحمد مندور ، وأنور المعداوي ، ومن جاء بعدهم أو معهم : لويس عوض ، والراعي ، وعياد ، والعالم ، وعباس صالح . ولست متأكداً من أن ما

كتبه هؤلاء النقاد قد ساعدني على التمتع بأدب نجيب محفوظ، ولكنني متأكد من أنني منذ أن أصبت بجرثومة ادمان أدب نجيب محفوظ لم أشف منه.

ومع نمو المكتبة الابداعية لنجيب محفوظ نمت المكتبة النقدية. وفي متناول يدي الآن أعمال باللغة العربية لنقاد ساهم نجيب محفوظ ولآخرين لم يسمهم: الترجمة العربية لكتاب جاك جوميه عن الثلاثية (وكان قد كتب أصلاً بالفرنسية)، وكتاب غالي شكري «المتنمي»، وكتاب نبيل راغب «قضية الشكل الفني عن نجيب محفوظ»، وكتاب أحمد محمد عطية «مع نجيب محفوظ»، وكتاب جورج طرابيشي «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية»، وكتاب محمد حسن عبدالله «الاسلامية والروحانية في أدب نجيب محفوظ»، وكتاب عبدالمحسن طه بدر «نجيب محفوظ: الرؤية والاداة»، وكتاب فاطمة الزهراء محمد السعيد «الرمزية في أدب نجيب محفوظ»، وكتاب حسن البنداري «فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ»، ورسالة سليمان الشطي «الرمزية في أدب نجيب محفوظ»، ورسالة عثمان بدري «اللغة الروائية عند نجيب محفوظ». ولدي كذلك طائفة كبيرة جداً من الفصول المكتوبة عن نجيب محفوظ والمدرجة في كتب، ومن المقالات الخاصة به للطيفة الزيات، وفاطمة موسى، وحمدي السكوت، ورجاء النقاش، وسيد النساج، وسيزا قاسم، ورجاء عيد، وجابر عصفور، وطه وادي، وشفيع السيد، ومصري حنورة، ويوسف الشاروني، وأحمد الهواري، كما أنه لدى أبحاث، ومشروعات أبحاث، لكثير من شباب الباحثين في الجامعات المصرية والعربية الأخرى. وعندي كذلك مجموعة من الأعمال التي كتبت باللغة الانجليزية عن نجيب محفوظ، في فصول من كتب، ومقالات، ورسائل علمية، وعرض كتب لكتاب منهم: روجر آلان، ورودن هاوس، وساسون سوميخ، وجيفري باودر، وبير كاكاي، وهمفري تانكين، وسعد الخادم، وفاطمة موسى، وحليم بركات، وحمدي السكوت، ومصطفى بدوي، وجريز أبو حيدر، وناريمان الوراق، وهالة عبدالحق.

- ٣ -

من الطبيعي أن أهتم بالأعمال النقدية المتنامية لابداع نجيب محفوظ، ولكنني

أود أن أبادر فأقول انها - للحق - لم تفتني كما فتني أدب نجيب محفوظ ذاته . وأنا أهتم بها لأسباب مختلفة ، فأحيانا أنظر فيها طلبا للفائدة ، وأحيانا أنظر فيها لأغراض عملية بحتة كالاشتراك في مناقشة أدبية أو اعداد تقرير عن عمل أو آخر للجنة علمية أو دار نشر ، ولم أسجل رأيي مكتوبا عن شيء من هذه الأعمال ، اللهم إلا في مرة واحدة يتيمة هي المرة التي عرضت فيها كتاب سيزا قاسم «بناء الرواية» في مجلة «عالم الكتاب» . ولكنني لاحظت من النظر المتكرر في هذه الأعمال أن الغالبية العظمى منها تدور حول أدب نجيب محفوظ ولا تقع في صميمه . ومع ذلك فإن بعض هذا «الدوران» حول أدب محفوظ مفيد ، وبعضه غير مفيد ، فمن المفيد الأعمال البيلوجرافية التي تحصي أعمال نجيب محفوظ ، وتحدد تواريخ صدورها ، وتتبع أماكن نشرها ، وتفهرسها كما تفهرس ما كتب حولها ، وقد اتسع نطاق هذه الأعمال بعد دخول أسلوب التخزين في ذاكرة «الكمبيوتر» مجال العمل ، ومن المفيد كذلك الكتابات التي تحلل الجوانب الاجتماعية والنفسية في أدب نجيب محفوظ على نحو واسع ، وتستنبط منه الصورة الحضارية للواقع الثقافي العربي المائل ، ولكن المسألة أنه لا يمكن اعتبار هذا النوع من العمل - على فائدته - نقدا أدبيا بالمعنى الدقيق . وقد أجد مفيدا في بعض الأحيان ماهو أثير جدا لدى مجموعة ممن كتبوا عن أدب نجيب محفوظ باحثين عن مواقف سياسية أو معتقدات دينية ، ولكن قياس الأدب بالسياسة واخضاع قوانينه لقواعدها أو قواعد الدين ينتهي عادة بأصحابه إلى طريق حرج .

ومن غير المفيد ذلك النوع من التناول الذي يتناول أدب نجيب محفوظ بطريقة سطحية ، ويتبع في تبويبه قواعد ما يسمى «تاريخ الأدب» ، فهذا النوع يخلي الأمور من محتواها ، فينتهي بصناديق فارغة ، وملاحظات جزئية مدرسية لا غناء فيها ، فما الذي يفيدنا مثلا أن نعلم أن انتاج نجيب محفوظ مر بثلاث مراحل هي «التاريخية» ، و«الواقعية» ، و«الرمزية» ، وما الذي نستفيده حين تتحول الرواية في أيدينا إلى سرد لأحداث مفردة (تسمى المضمون) ، ثم يردف ذلك بتوجيه بعض «المأخذ» وازجاء المديح على بعض «الحسنات» ، ثم تكون في النهاية تلك المقتبسات الصماء المملة من هذا العمل أو ذاك؟ في هذا الجانب من جوانب التناول لا نرى عدم الجدى

فحسب، بل نرى معوقا واضحا من معوقات ازدهار النقد العربي بعامة، والنقد المحفوظي بخاصة، كما نرى أن تراكم مثل هذا النوع من الكتابة عن محفوظ قد يقف حائلا دون وصوله صافيا ونقيا إلى القارئ، إذ تقف مثل هذه الأعمال السطحية كالشعب المرجانية الأخطبوطية، سادة النبع في طريق الابداع المحفوظي، ومعوقة تدفقه في اطراد وترسل.

ومن الأمور المعتادة لدى ناشئة الباحثين في أدب نجيب محفوظ، ولدى معدي صفحات الأدب في الصحف، أن يحمل أحدهم «آلة التسجيل» ويقصد منتدى نجيب محفوظ - على موعد أو غير موعد - فيستفتيه، ويستنطقه، ويطلب إليه تفسيراً لبعض المواقف الواردة في أعماله، أو شرحاً لبعض الأفكار، أو اضاءةً لبعض الشخصيات، ويعود محملاً بآراء وأفكار يفسر بها النص، وقد يفرضها عليه. مثل هذا الباحث، أو الناقد، يضع نفسه في موقف حرج حقا، لكأنه يريد أن يقول لنفسه وللناس: لقد أتيتكم بوثيقة أولى في تفسير أدب محفوظ، وهي كلام محفوظ ذاته، ناسيا أن هذا الكلام يتهم مقدرة الخاصة على التفسير والفهم، ويجعل من نجيب محفوظ (شارح الأدب لا الأديب) وصيا عليه باختياره. على أن هناك مصدر حرج آخر في هذا النهج وهو يتلخص في التالي: هب أن مثل هذا الناقد وجد أمامه تفسيرين لموقف واحد، يناقض أحدهما الآخر، قدم أحدهما نجيب محفوظ، واهتدى إلى الآخر هذا الباحث بنفسه، أيعتمد - والحالة هذه - قول المؤلف «العليم ببواطن الأمور» (نجيب محفوظ)، أو يثق بما توصل إليه هو ذاته بعد التفكير والنظر؟

ومن الأمور المعتادة أيضا أن أصحاب الأيديولوجيات يتجاذبون نجيب محفوظ ذات اليمين وذات الشمال. وهم يرضون عنه، أو يغضبون عليه، بحسب ما يستخلصونه من أعماله من مواقف تقترب من أيديولوجياتهم، أو تبتعد عنها. وهم في ذلك يكونون مشغولين بفكره، ولا يعينهم من فنه الكثير، بل انهم أحيانا يستنطقون ضميره ومعتقداته، ويخوضون بذلك في أمور لا يعلمها إلا الله. وهم يشتون بذلك أنهم ليسوا نقاد أدب، ولكنهم مستعدون - إذا أنت ذكرتهم بذلك - أن يلوا عنق

معنى النقد الأدبي ذاته، مقدمين لك تعريفات له توافق مذاهبهم، وتضع معنى النقد الحقيقي في دائرة الخطأ.

- ٤ -

من اللازم أن نسأل أنفسنا هذا السؤال : لماذا حصل نجيب محفوظ على جائزة «نوبل»؟ هل لأنه صور شوارع القاهرة وحواريها، وأحياءها، وأهلها، ومقاهيها؟ لو كان هذا هو السبب لنال الجائزة كل روائي جعل من القاهرة بيئة مكانية يجري فيها أحداثه، ويحرك شخصية (لكن ذلك لم يحدث!)، أو تراه نال الجائزة لأنه محلل نفساني بارع للشخصيات، ومصور سيكولوجي من الطراز الأول؟ لو كان هذا هو السبب لنالها قبله أدباء نذروا أعمالهم - عالميا - للرواية السيكولوجية (لكن ذلك لم يحدث!). أو تراه نالها لأنه صور الصراع السياسي والاجتماعي ورسم الكفاح القومي المصري في فترة معينة من تاريخها؟ لو كان هذا هو السبب لنالها غيره من المولعين بالتحليل السياسي والاجتماعي؟ وهم كثيرون (لكن ذلك لم يحدث). إنما نال نجيب محفوظ هذه الجائزة الرفيعة لأنه كاتب رواية عظيمة، وكونه كاتباً روائياً عظيماً ليس غير هو الذي أهله لهذا المجد الذي لم يرق إليه أحد قبله في تاريخ الأدب العربي (وقد تمضي فترة طويلة قبل أن يتسنم هذا المجد أديب عربي آخر). أف يكون عدلاً أو صواباً أن يكون القسم الأكبر من المكتبة النقدية المحفوظية يقع خارج كونه كاتباً روائياً، ويحتفي بما حول هذا من أهمية اجتماعية، أو نفسية، أو تاريخية، أو مكانية؟ وأليس من الحكمة - وقد تضاعفت مسئولية الناقد المحفوظي - بحصول محفوظ على الجائزة - أن يعكف هذا الناقد على نصوص هذه الأعمال، مستخرجا التقاليد التي تحكمها من بنيتها ذاتها، لامن أية قيم أو معلومات من خارجها؟ إن هذا يبدو لي - دون مواربة - الباب الوحيد الذي ينبغي أن تدخل منه الدراسات المحفوظية، وأخشى أن أقول إنه إذا ظلت هذه الدراسات تنامي، دون خطة موجهة، فستصبح المكتبة النقدية المحفوظية - مع مرور الزمن - هيكلًا من ورق، أو جسماً يتضخم تضخماً مريضاً وبخاصة في الأماكن غير المطلوبة بالضبط.

وثمة عنصر اضافي ينبغي أن نشير إليه هنا دون ابطاء، وهو أنه حتى في القسم الصغير جدا الذي يعمل من داخل النصوص في المكتبة المحفوظية لا يخلو الأمر من أمور مثيرة للقلق، ذلك لأن العبرة في الموضوع كله ليس العمل من داخل النصوص، وإنما هي كيفية هذا العمل؛ وتحليل النص المحفوظي محتاج إلى مؤهلات أساسية، ووضع هذا النص في يد غير مدربة أشبه بوضع سلاح ناري في يد طفل صغير. قليل جدا من المتعاملين مع النص المحفوظي يحللونه تحليلًا كاشفًا، ويوجهونه توجيهًا سديدًا، وهم بذلك يقدمون للقارئ العربي خدمة لا شبهة فيها (لكن نجيب محفوظ كاتبًا لن يستفيد حتى من هؤلاء، ونوع النقد الذين يعتقدون بغير ذلك هو النوع الذي يفهم النقد على أنه مجموعة من المقاييس التحكيمية التعليمية لا تكتفي بإملاال القارئ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الكاتب، فهم يعيدونه إلى قاعة الدرس، ويصبون فوق رأسه التوجيهات). والأدب المحفوظي - من وجهة نظر قارئه - محتاج إلى من يضيئه من داخله، برؤية عناصره الفاعلة جميعًا وهي في حالة عمل، وهذا هو نوع النقد الذي يعتبر إبداعًا في ذاته، فيصبح العمل وتحليله دائرة واحدة من دوائر الإبداع. وكثير من الأعمال التي تحلل نصوص نجيب محفوظ ليست سوى زخارف مموهة؛ تزعم شيئًا، وتفعل شيئًا آخر، تزعم أنها تعمل من داخل النص، ولكنها سرعان ما تغادره إلى المقولات المعدة سلفًا، والتي كانت في ذهن صاحبها قبل أن يدخل إلى النص، وأغلب الظن أنها ستبقى في ذهنه بعد أن يغادره. وبعض الذين يوهموننا بأنهم يعملون من داخل النصوص يقفون في عجز كامل حيال هذه النصوص، ويخفقون حتى في التدليل على ما يعتقدونه هم أنفسهم من أن نجيب محفوظ كاتب عظيم. وعملهم في هذا يشبه عمل محترفي تأليف الكتب المدرسية؛ فهناك ينثرون الشعر ويزعمون أنهم قاموا بتحليله، ويعبرون عما يزعمونه مضمون الرواية، بلغتهم الضعيفة، ويزعمون أنهم قاموا بتفسيرها. وغني عن القول إن هذا النوع من العمل «النصي» سيء أكبر اساءة إلى منهج القراءة الأدبية الفاحصة، لأنه يستعمل شعارها، ولا يحقق جوهرها، وهذا يؤدي إلى فقدان الثقة بالمنهج كله، وإثارة الشكوك حوله.

إذا سلمنا بأن المنهج الملائم في قراءة نجيب محفوظ «الروائي» هو «المنهج الروائي» الذي يبدأ من الرواية، وينتهي بها، وجب علينا أن نسأل سؤالاً قد يبدو ساذجاً بعد كل هذه المسيرة الطويلة التي قطعها الرواية، والنقد الروائي، وهو: ما العمل الروائي؟ العمل الروائي - ولنكن وصفيين وحرفيين - هو تلك الكلمات والعبارات والتراكيب الراقدة على الأوراق، والتي تتابع في سياق قصصي يمتد ويمتد فيخلق الأمكنة، والأزمنة والأشخاص، وألوان الصراع، ويمضي صاعداً متنامياً إلى ذروة طبيعية يجد لها في النهاية حلاً من داخل شبكة العلاقات التي أحكمت من خلال العمل كله، فنحس في النهاية أن ما قدم لنا هو الحياة، ولكن بصورة أكثر تماسكاً وترابطاً وموضوعية. وليس حتماً بالطبع - أن تكون بداية الحدث الروائي بداية منطقية طبقاً لما يحكم الواقع الخارجي؛ فقد يخلق المؤلف من نهاية معتادة بداية مقنعة، وقد يجسد من خيال بعيد واقعية ملموسة. ومعنى هذا كله أن «معقولية» الرواية تحكمها بنيتها لا أية مسلمة أو مقاييس سابقة اعتدنا عليها. وعجبي لا ينقضي من عمل كتاب يحاكمون نجيب محفوظ طبقاً لقواعد انتهى إليها مذهبهم هم، أو منطقهم هم. وقد سألت صديقاً لي كتب كتاباً جيداً عن محفوظ: كيف تقول إن محفوظ فعل كذا (وهو رديء) ولو فعل كذا لكان جيداً؟ وزدت فقلت له مداعباً: ولماذا لم تكتب أنت الرواية بطريقة أفضل إذن فتصبح خيراً من نجيب محفوظ، ولكنه غضب مني!

العمل الروائي - إذن - فيه ما في الحياة وزيادة. وقد نظن - في حميا القراءة - أننا لو تركنا الرواية في لحظة من اللحظات وخرجنا إلى الشارع فسنلتقي بشخصياتها أو ببعضها على الأقل، ولكن ذلك لا يمكن أن يحدث؛ لأن الشخصية الروائية «الحقيقية» ليست صورة للشخصية الواقعية في لحظة ما، ولكنها رمز مستخلص من الشخصية الانسانية في الماضي والحاضر والمستقبل. إنها تفعل المعجزة بإحياء الماضي، وتجميد اللحظة الحاضرة، وبث الحياة في المستقبل المخبأ، ثم تجسيد كل ذلك في كيان واحد كلٍّ حي. وهذا هو السبب في أنها تؤثر تأثيراً يجعلها تطغى - في المجتمع

القارئ - على الشخصيات الواقعية، وتتربع على عرش النموذج والمثال. وهنا تسعى الشخصية الواقعية جاهدة لتقترب من الشخصية الروائية (لا العكس). وهذا هو معنى أن العمل الروائي تشكيل الحياة، وهو ما فتن به نقاد الأدب حيناً في أواخر القرن التاسع عشر فنقضوا فكرة أرسطو التقليدية القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة، وقالوا بفكرة مضادة هي أن الطبيعة هي التي تحاكي الفن. وقد أردت من وراء كل ذلك أن أقول ببطلان ما يفعله بعض كتاب محفوظ من قياس «واقعيته» بما يحدث في واقع الحياة التي يعرفونها، وعندي أنهم لو فعلوا العكس فقاموا «واقعية» الحياة بتصوير محفوظ «الواقعي» لها لكان ذلك أقرب إلى الصواب.

بعد أن نقرأ الرواية المحفوظية قراءة حسنة ينبغي أن نبصر بعين أصح، ونسمع بأذن أرهف، ونشم بأنف أحدّ، ونلمس بأنامل أكثر حساً، ونتذوق بلسان أنفذ، كما ينبغي أن نفكر بطريقة أفضل، ونتمتع بطريقة أفضل، ونتعذب بطريقة «أفضل» - وبجملة واحدة نحيا بطريقة أفضل؛ ذلك لأن الكلمات في الرواية المحفوظية غيرها في قواميس اللغة، وقس على ذلك التعابير والرموز والشخصيات، فنحن نلتقي كل يوم - مثلاً - بأباء متسلطين، وبمثقفين ممزقين، وبفتيات هائسات على حافة المجتمع، ولكنا - أبداً أبداً - لا يمكن أن نلتقي بأحمد عبد الجواد، وأنيس زكي، ونور، وريري إلا في «الثلاثية»، «وثرثرة فوق النيل»، و«اللص والكلاب»، و«السمان والحريف». لقد أدت العبقرية دورها في إعادة ترتيب جزئيات العمل، وتنظيم أجزاء القول، فجاءت النتيجة فريدة، ومدهشة، ولا يمكن أن تختلط بغيرها.

- ٦ -

نحن محتاجون إلى تطوير نوع من الدراسة «النصية» لنجيب محفوظ - ينهض على نهج نقدي علمي سليم، أساسه بناء تقاليد للقراءة الفاحصة، والتحليل المضني المستقصي للغة المحفوظية، مفرداتها، وتراكيبها، وصورها، وصولاً بذلك إلى تفسير رموزها الكائنة في أحداثها وشخصياتها، وذلك لتكون في موقف نستطيع فيه اكتشاف مغزاها فنصبح - بالتالي - قادرين على بيان قيمتها الفنية ورمائها الذهنية والروحية.

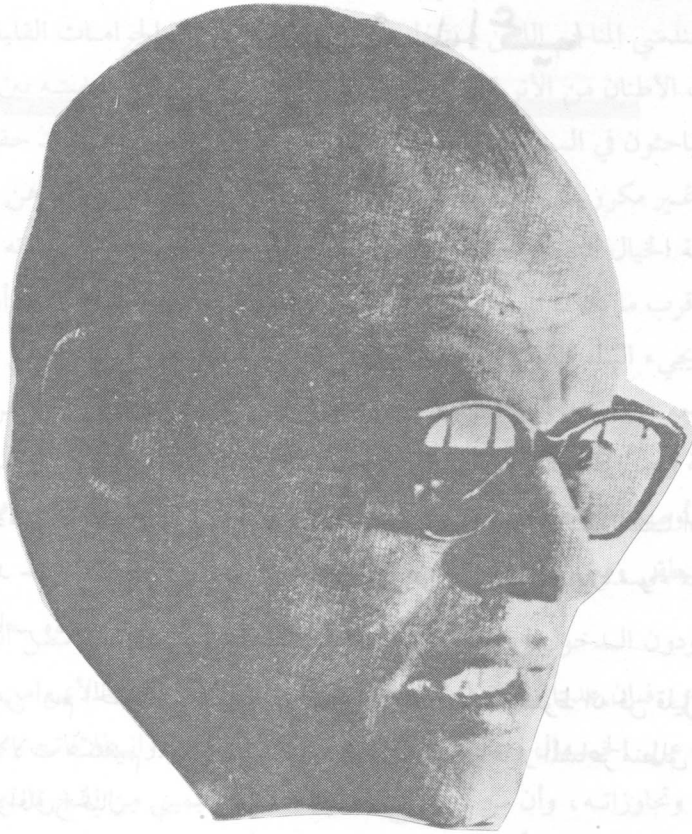
ولن يتحقق لنا ذلك إلا بالكف - أولا - عن التحويم حول أدب نجيب محفوظ، وعن إصدار أحكام بالجودة أو بالرداءة عليه، أو محاكمته طبقا لما يزعم من قواعد الرواية (ومن ذلك الذي يزعم أن قواعد الرواية أمر مستقر عليه أو أنه ثابت على مدى الزمان؟ وكيف تنوعت هذه القواعد حتى وصلت إلى قالب «اللارواية»؟!).

وصحيح أن ناقد الأدب لا يمكن أن ينهض وحده بالعبء كله، ولا بد أن يسهم «اللغويون» في هذه المهمة. ويمكن أن يأخذ إسهامهم هذا مظاهر عدة؛ فقد يكون من عملهم - مثلا - أن ينجزوا «قاموس نجيب محفوظ». ويتوقع القارئ أن يجد في هذا القاموس المفردات والتعابير المحفوظية، ودرجة ترددها في أعماله، كما يجد تحديدا للمستوى اللغوي الذي يستخدمه محفوظ، وهل لغته «فصحى» أو «فصيحة» أو ماذا؟ كذلك يتوقع القارئ أن يجد في هذا القاموس خصائص التراكيب لدى محفوظ، وطريقة تصرفه في الجملة العربية، وترتيب أجزائها، ونظام قطعها أو استيفائها. الخ. وبالمثل يستطيع اللغويون إنجاز «قاموس الشخصيات المحفوظية»، بأسمائها، وأماكن ورودها، ومرات ورودها، ودلالاتها (غير النقدية بالطبع)، وإنجاز «قاموس الأماكن»، وكذلك يستطيعون عقد المقارنات بين لغة محفوظ ولغة غيره من السابقين عليه، ومن معاصريه. وأنا أعتقد أن مجال العمل أمام اللغويين المحدثين ممتد بلا نهاية، وأنه يكاد يكون مجالا بكرا، ومعنى هذا أن النتائج اللغوية التي تنتظرهم في نهاية أعمالهم نتائج باهرة.

ومن شأن هذه الجهود اللغوية أن تعبد الطريق أمام النقد المحفوظي، وتسهل مهمة الناقد، فلا يجد نفسه مشغولا بأداء مهمة الآخرين. وذلك يجعله يتفرغ لمهمته النقدية الخالصة التي هي وضع المقدمات، والوصول إلى النتائج، والكشف عن معاني البناء الأدبي، ووصف فلسفة التشكيل، ووصف عمل الرموز، ثم الوصول إلى المعاني الأدبية للعمل، سياسية، أو اجتماعية، أو فكرية، أو روحية أو ما شئت (كل ذلك من داخل العمل الأدبي هذه المرة لا من خلال الدوران حوله).

وإذا حللت أعمال نجيب محفوظ عملا عملا أمكن إجراء ما هو لازم بعد ذلك من

النظر في أعماله جملة، وتقويم هذه الأعمال من واقع الخبرة الداخلية العميقة بجزئياتها وتفصيلها، ثم أمكن التقدم في نقده خطوات أخرى تالية بالمقارنة بينه وبين غيره من الروائيين وكتاب القصة القصيرة، بل وحملة العلم على وجه العموم. بهذا تجدد المكتبة النقدية «المحفوظية» شبابها، وترسى قواعد العمل فيها على نحو مطمئن، يلحقها بركب التطور السريع في مسيرة النقد العالمي، وهذا من شأنه أن يجعلنا نفكر في محفوظ على نحو جدير به، وبنا، وبالأدب العربي، وبجائزة «نوبل».



قراءة في شخصية نجيب محفوظ

وعالمه
الإبداعي

د. مصري عبد الحميد حنورة

الأمر المحقق أن نجيب محفوظ كاتب مبدع، والأمر الأكثر تحقُّقاً أن نجيب محفوظ قد حقق لفن الرواية العربية ما لم يتحقق على يدي كاتب غيره سواء ممن سبقوه أو ممن عاصروه من تنوع وخصوبة وامتياز.

ومن أهم الخصائص المميزة لفن الرواية عند نجيب محفوظ أنه فن قليل الكلام كثير الدلالات مستقيم المنطق ضارب في أعماق النفس وأغوار المشاعر منطلق إلى سماء التهويم وآفاق الخيال.

وبإيجاز فإن الإبداع عند نجيب محفوظ يمكن وصفه اختزالاً بأنه فن إعجاز الإيجاز.

اعجاز الایجاز

وإعجاز الإیجاز یعنی فی الدلالة النفسیة للإبداع الفنی انه محور العملیة الإبداعیة ونعنی بهذا المحور بعد الأصالة والتی تعنی فی مفهومنا الندرة والجدة والملاءمة وعدم التقليد، أی أن نجیب محفوظ بإیجازه المعجز یحقق صیغة للأصالة لم یسبقه إلیها أحد لا من حیث الشكل ولا من حیث المضمون ..

ولکی یتحقق هذا الهدف لنجیب محفوظ أو لأی مبدع آخر فعلیه أن یقطع الفیافي ویجوب الآفاق ویضرب فی أعماق الأرض معانیاً فی ذلك أشدّ المعاناة وأقساها؛ إنه كمهندسی المناجم الذین یتخلصون الذهب الإبریز بالجرامات القلیلة من بین عشرات الأطنان من الأتربة الخام، هذا فضلاً عن أنه یجمع فی قبضته بین نقیضین أجمع الباحثون فی السنوات الأخيرة أو كادوا علی أن من یجمع بینهما فقد حقق لنفسه مكاناً غیر مكرر بین الطائفة النادرة من المبدعین ألا وهما وقدة الذهن الریاضی وانطلاقة الخیال التهویمی، ومزج بینهما مزجاً جعله قادراً علی ان یحلل مادته الإبداعیة تحلیلاً أقرب ما یمكن الی ما یصنعه المناطقة والریاضیون فی معادلاتهم وأرقامهم، بحیث یجیء البناء المنطقی أو الریاضی الذی یقدمونه ذا اتجاه متسلسل من مقدماته الی نتائج غیر متزید وبلا تکرار، وهو فی نفس الوقت قادر علی أن یتحرر من جفاف الریاضة وصوریة المنطق بحیث یضفی حیاة زاخرة بالأخیلة نابضة بتناقض الواقع زاخرة بأوصاف الانفعالات والرغبات والشهوات، وذلك دون ان یخل ایما إخلال بینائه المنطقی ومعماره الهندسی للعمل الفنی .

ودون الدخول فی تفاصيل النظریات العلمیة المتعلقة بالأسس البیولوجیة للإبداع، فإن عدداً من ثقة الباحثین یذهبون إلی ان الجانب الأیمن من المخ هو المسئول عن الخیال وتهویماته وعن خصوصیة الحدس وانطلاقاته وعن قفزات الإبداع وتجاوزاته، وأن من لا یتمتع بتفوق النشاط الیمینی من المخ فانه فی غالب الأمر سیکون أقل إبداعاً من أولئك الذین یتمتعون بتفوق النشاط فی الجانب الأیمن .

أما الذین یتفوقون فی نشاط الجانب الأیسر من المخ فإنهم سوف یمکنون أكثر

تفوقاً في علوم المنطق والرياضة وكل ما لا يحتاج إلى خيال أو حدس أو تهويم أو إبداع.

أما أولئك الذين يجمعون بين تفوق الجانبين الاثنين فإنهم سوف يكونون مبدعين منظمين، فالإبداع والخيال والحدس والتهويم دون تنظيم ليس أكثر من مياه تتدفق بلا ضابط وتتحرك بلا نظام، وقد تتبدد دون أن يتحقق من ورائها خير كثير، كما أن الجسور الضخمة والمسارات المنظمة دون مياه متدفقة (نشاط الجانب الأيمن من المخ) ستكون مجرد قنوات جافة لا تقدم زاداً ولا تحمل خيراً.

وحيث نتاح الفرصة لشخص ما ليجمع بين هذين الجانبين المتفوقين فإنه بذلك يكون قد حقق المعادلة الصعبة، وقد تحقق ذلك لنجيب محفوظ بدرجة عالية من التفوق والاقتدار.

فهل يا ترى تم ذلك بلا جهد، هل جاء تلقائياً؟ هل هو مجرد استعداد لا إرادة ولا صلة في ازدهاره لنجيب محفوظ؟ ربما كان في الإجابة على هذا السؤال مفتاح لمعرفة شخصية نجيب محفوظ وهذا ما سوف نحاوله في الصفحات التالية :

الأساس النفسي الفعال في شخصية محفوظ

توصلت الدراسات التي أجريناها عن عملية الإبداع في السنوات الأخيرة إلى نتيجة على قدر معقول من الثبات والوضوح، ومؤدى تلك النتيجة أن الإنسان عموماً والمبدع على وجه الخصوص يعمل من خلال منظومة سلوكية ذات أعماق وأبعاد أطلقنا عليها مصطلح الأساس النفسي الفعال^{(١)*}، أما أعماق أو مستويات تلك المنظومة فهي ثلاثة، هي المستوى العام (النشأة العامة) والمستوى الخاص (مستوى التخصص) والمستوى النوعي (مستوى فعل الإبداع). والمستوى العام هو المتعلق بالنشأة والتنشئة والاستعدادات العامة، ويمكن تمثيل هذا المستوى بأساس البناء حيث يتم في هذا المستوى تكوين النواة الأولى للسلوك واكتسابها خصائصها التي تميز الكائن بعد ذلك بملاحه الرئيسية التي سوف تصاحبه طوال العمر، وقد أفاد جميع المبدعين

الذين درسنا العملية الإبداعية عندهم أنهم قد بدأوا حياتهم ولديهم الاستعداد للمضي في طريق الإبداع بصرف النظر عن نوع الإبداع الذي كان ينتظرهم، حيث كان الاحساس عاماً وغامضاً ولكنه احساس باستعداد للمضي في هذا الطريق دون سواه، وقد قرر لنا نجيب محفوظ كتابة انه قد ميز استعداداته هذا منذ سن الحادية عشرة من العمر. أما المضي في مجال إبداعي معين فهذا ما يعبر عنه المستوى الثاني من مستويات الأساس النفسي الفعال حيث يميل المبدع لأن يتقن عدداً من المهارات، مدفوعاً برغبة أصيلة في التجويد والتعبير عن قضية أو قضايا تشغله، وهذا ما تميز لدى كاتبنا منذ سن الثانية عشرة من العمر، فيذكر لنا نجيب محفوظ أنه بدأت تنمية هذا الاهتمام بالأدب عن طريق القراءة وكانت قراءات نجيب محفوظ متنوعة ولم يكن يقرأ لمجرد القراءة، بل انه كما يؤكد لنا في أكثر من سياق يقرأ من أجل هدف معين هو تنمية مهاراته الأدبية واستعداداته الابداعية.

ويذكر الكاتب لنا بعد ذلك في رده على سؤالنا «أن تنمية اهتماماته الأدبية ومهاراته الابداعية أيضاً كان يتم عن طريق إنشاء بعض الأعمال الأدبية ككتاب كان يعجب بهم دون سواهم، أما لماذا مضى في طريق تفضيل الرواية على غيرها من أشكال الإبداع الأدبي فإن اجابته على هذا السؤال تحيىء على النحو التالي: ربما لأنها كانت أحب ما أقرأ».

أماكن يعشقها

هذه هي البداية، والانطلاق الى التخصص في مجال الرواية فما هي المكونات النوعية التي قادت خطى نجيب محفوظ الى هذا الأفق الرحيب، وما هي الخصائص التي ساهمت في تسارع تلك الخطى؟ يقول نجيب محفوظ «كنت في بدء حياتي أميل الى مخالطة الناس، ثم ملت بعد ذلك إلى حب العزلة والانفراد» حتى أصبح حب الانفراد صفة أساسية من صفاته، ويذكر نجيب محفوظ أن هناك أمكنة معينة يعشقها، ويقضي فيها أوقاته، هي منزله والمقهى والحديقة وحين سئل عن سر تفضيله لتلك الأماكن أجاب: البيت للقراءة والكتابة والتأمل، والمقهى للقاء الأصدقاء، والحديقة لحب الطبيعة.

وحين نتأمل إجابات نجيب محفوظ على تلك الأسئلة نلاحظ أنه يجمع في بناء شخصيته بين سمتين يبدو للوهلة الأولى أنهما متناقضتان السمة الأولى هي حب المخالطة والتواجد مع الناس (المقهى مثلاً) والميل إلى العزلة والانفراد بنفسه (في البيت للقراءة والكتابة والتأمل) والحديقة أيضاً لميله إلى حب الطبيعة وتأملها والتعامل معها مناجاة واستقراء .

ومن الواضح أن نجيب محفوظ قادر على أن ينفرد بنفسه، وقادر على أن يستثمر هذا الانفراد، وهو ميال عموماً إلى العزلة، ولكن هذا لا ينفي أنه قادر بقوة شخصيته وصلابة ذاته على أن يتجاوز هذا الميل لكي يتواجد بين الناس، كما أنه قادر على أن يستثمر لحظات وجوده في الخلاء، ويذكر نجيب محفوظ بخصوص هذا النشاط أنه يخرج إلى الخلاء كثيراً ويفضل أن يفعل ذلك على انفراد، وأن كثيراً من الأفكار ذات الثراء والخصوبة تأتيه خلال تلك النزعات، وقد تكون تلك الأفكار على درجة من التطرف، وهو لا يتركها تمضي دون أن يفيد منها ويستثمرها في بناء شخصياته وأحداثه .

ولابد لنا أن نتوقف عند تلك الجزئية من اعترافات نجيب محفوظ . .

نجيب محفوظ شخصية انفرادية، ولكنه مع ذلك يميل إلى الانبساط . حتى في لحظات الفراغ، كما أن انفراده، وإن تمثل في عزلته المنزلية وانفراده في الحديقة، إلا أنه يعتمد الخروج إلى الخلاء، وهو حين يتواجد في الحديقة وحين يتمشى في الخلاء فإنه يكون على علاقة مباشرة بالطبيعة، والطبيعة عند نجيب محفوظ كتاب مفتوح، وإذا كانت الطبيعة تلهمه كما يقول كثيراً من أفكاره، فإن هذه العادة هي عبارة عن مران مستمر عايشه نجيب محفوظ منذ صغره، وهو المران المسئول عن تنشيط الجانب الأيمن من المخ، وهو الجانب الذي ذكرنا في صدر هذه الدراسة أنه مسئول عن التهويم والحدس والخيال وتنشيط الطاقة الإبداعية .

هذا ملمح فريد في شخصية نجيب محفوظ يتميز به عن سواه من المبدعين، وكان بسعيه قادراً على أن يحقق تلك المعادلة الصعبة، معادلة الجمع بين الفكر

المنطقي المنظم، والخيال الخصب المنطلق في آفاق المجهول تلك الآفاق التي حفر نجيب محفوظ لعينيه فيها سرايب تلك السرايب التي أطل منها دائماً على خبايا الطبيعة، الطبيعة الصامتة أو الطبيعة الحية أو الطبيعة الإنسانية.

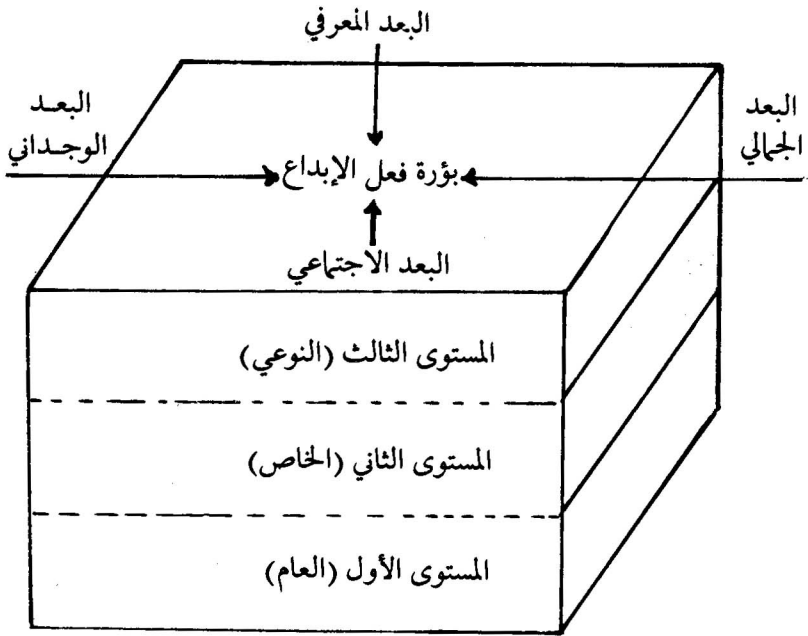
مفردات التميز الفني

ومفردات تكوين الاستعداد الإبداعي والاتجاه الأدبي والتميز الفني عند نجيب محفوظ كثيرة ومتنوعة، وقد ذكرنا منها القراءة والمقهى والتأمل والتفكير في الخلاء، ويضيف نجيب محفوظ بعد ذلك أن الحكايات القديمة والأساطير والأحلام هي مصدر مهم من مصادر إلهامه، وإن كان يتحفظ في حديثه عن استثماره لمادة أحلامه في أعماله الإبداعية، إذ يذكر أنه نادراً ما يستثمرها لصعوبة تذكرها، وأنه يذكر أيضاً أن بعض تلك الأحلام يكون واقعياً أي يتعلق بعالمه اليومي، وبعضها غير واقعي ويمكن نسبته إلى عالم الرؤى الخيالية، ولكنه يختار لها جميعاً وصفاً واحداً هو أنها قائمة، ولهذا الوصف دلالة الخاصة في بناء شخصية كاتبنا، فهو كما رأينا يحب العزلة في منزله وفي الحديقة، وهو يخرج إلى الخلاء كثيراً، كما أن نشاط النفس المحبب إليه في لحظات وجوده في الحديقة وفي الخلاء هو التأمل الانفرادي واستقراء مفردات الطبيعة، ثم إن أحلامه ليست محبة، وهي ليست كريهة، وهي غير مفرقة ولا مشرقة فلقد اختار لها من بين جميع البدائل وصفاً واحداً هو قائمة، والقائمة التي يشير إليها الكاتب تكاد تغلف نظراته إلى الوجود فهو متحفظ، كما أنه ليس شديد التفاؤل، وهو حذر محتاط منظم جاد وألوانه المفضلة هي الألوان القائمة وأحلامه أيضاً، وإذا جاز لنا أن نصف شخصية نجيب محفوظ من خلال اعترافاته ومن خلال كتاباته فلن نجد وصفاً يبلورها بأكثر من أنه إنسان متفرد، يحب العزلة، فرد في أفكار فرد في قراراته، فرد في إبداعاته وإلهاماته رزين في تصوراته محلق في خياله ملتصق أشد الالتصاق بأرضه، متوحد أشد التوحد بقومه وبيئته. وإنسان تبلورت في شخصيته هذه الخصائص لا بد من أن يصير هو نجيب محفوظ بالذات دون سواه، وتصبح رؤاه الفنية مما لا يشاركه فيها غيره من المبدعين.

مستوى الأداء والتنفيذ الإبداعي

وصلنا إلى أن شخصية نجيب محفوظ الإبداعية قد تبلورت حول الجدية والرزانة والأمانة الشخصية والصدق الفني، وهذا هو المستوى الثاني الذي تحدت بسببه موهبة نجيب محفوظ في مجال الرواية الأدبية (وهي المجال الذي بدأ فيه القراءة وبغزارة منذ الصغر، واستمر في هذا النشاط بشكل كثيف وغذاه بزيادة مستمر ذي موارد متنوعة من الناس والكائنات والأشياء، ولكن ماذا هو فاعل بكل تلك الثروة الضخمة من الاستعدادات والرؤى والأحلام والأفكار؟ ان اجابتنا على هذا السؤال تحدد لحظة النشاط الذي يمارس اثناءها محفوظ سلوكه الابداعي أي تلك اللحظة الفريدة من حياة الفنان لحظة الارتقاء الى المستوى الثالث حيث يلامس المبدع سطح عالمه فيغوص في داخله ويتعرف على جوانبه ويعانق مفرداته، ان الكاتب الآن وصل الى قمة توهجه في المستوى الثالث بعد أن مر بنجاح بالمستوى العام، وتدرج في مراقى المستوى الخاص الى تسنم قمة الهرم الإبداعي بما يمكنه من السيطرة على هذا الهرم الحي المتحرك الجموح، فما هي مكونات هذا المستوى وما هي العلاقة بين مكوناته؟ يوضح الشكل التالي مكونات هذا البناء المعقد الفسيح .





المكونات الأساسية للمستوى الثالث (وكذلك للمستويين الآخرين) أربعة مكونات، هي المستوى المعرفي ويتضمن الامكانيات العقلية والاستعدادات الابداعية للكاتب، أما البعد الوجداني فيتضمن الخصائص المزاجية والدوافع والعواطف والميول والقيم أما البعد الجمالي فهو يتضمن الايقاع الخاص والايقاع المفضل وخصائص التشكيل والتذوق بينما يشير البعد الرابع إلى خصائص الثقافة ومتضمناتها وقيم الجماعة وأعرافها. . وكل هذه الأبعاد تعمل كجهاز متكامل، وعلى قدرفاعلية كل بعد وإيجابيته أما حين تكون متنافرة أو غير متسقة من حيث الإيجابية والفاعلية أو غير متطابقة من حيث التوجه فإن حالة من الاحباط والتقاعس والعجز والملل تصيب الكاتب وإذا ما استمرت الحالة على هذا النحو يمكن للمبدع ان ينصرف نهائيا عن الابداع الى مجال آخر يجد فيه ان طاقته الابداعية متمثلة في بؤرة الالتقاء بين الأبعاد الأربعة في حالة تكامل وإيجابية .

وفي المستوى الثالث يجد المبدع أنه قد حول العمل الى مادة واحدة، وحين

يصل نجيب محفوظ وهو بصدد إنجاز أحد أعماله إلى تلك الحالة فإنه لا يسمح لنفسه ولا لغيره بأن يصرفه عن هدفه أو ينزعه من سياقه الإبداعي .

علاقته بأبطاله

يقول نجيب محفوظ عن علاقته بأبطاله والنموذج هنا مستمد من شخصية «زهرة» في مرامار ولقد كنت استمتع بمعايشة الفكرة الخاصة برمز زهرة الى مصر كلها منذ أن رأها في عالم الواقع خادمة تعمل عند اصدقاء ورأى فيها نموذجاً للصلاية والقوة والشموخ والأنفة والكبرياء والذكاء رغم الفقر والطموح إلى النهوض من قاع طبقتها والقفز فوق العقبات وتجاوز الكبوات .

يقول نجيب محفوظ ان الفكرة منذ أن جاءته كموضوع لرواية لم يتمكن من استبعادها بل كان يستمتع بمعايشتها . صحيح أن هناك تحولاً يحدث في مسار الشخصيات من مجرد شخصيات مستمدة من الواقع إلى رموز سياسة، يقول محفوظ «لقد بدأت بنية كتابة حياة أشخاص فتحول كل شيء الى المعنى السياسي» والدوافع التي دفعت نجيب محفوظ إلى هذا التحول هو الصدق مع النفس والصدق مع الواقع والصدق مع المجتمع وهذه هي القيمة الكبرى في حياة نجيب محفوظ الذي لم يخدع ولم يراهن وظل الرجل صادقاً مع النفس ومع الآخرين ولم يراهن على متاع الدنيا الزائل ولا على الشهرة التي جاءته رغم انفه ولا على الذبوع الخارجي الذي طارده حتى عقرداره .

تبلور الشخصية

وإذا جاز لنا أن نعقب بشيء على تلك القراءة السريعة في اعترافات نجيب التي حصلنا عليها منه منذ أكثر من خمسة عشر عاماً فإن التعقيب المناسب هو ان شخصية نجيب تبلورت منذ الطفولة المبكرة في مسيرة شخص متفرد له اتجاه واضح وخصائص مستقرة وذهن منظم وخيال طموح ، واستعداد للتلقي وسعي وراء المجهول لتوظيفه

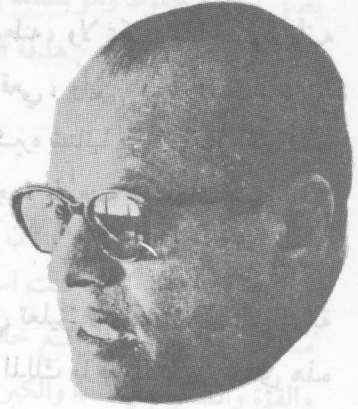
لخدمة المنظور والمباح - كما أن محفوظ - بصرف النظر عن تصنيفات الأدباء لأدبه - كاتب واقعي تقدمي ، محافظ على قيم مجتمعه محب لوطنه ، ولا يمكن بهذا القول بأنه كاتب متناقض ولكن الأصح هو القول بأنه كاتب واقعي ، وأين هذا الواقع الذي لا يضم المتناقضات؟ ، لقد جمع الكاتب بين دفتي تفكيره شتاتاً من الأفكار المتناقضة انصهرت في بوتقة أساسه الفعال وتحولت الى عجينة طبيعية شكلها بحسه الفني الخلاق .

وربما كانت آخر سطوره في رواية «الكرنك» في تعليق لأحد شخصيات الرواية هو أننا كلنا «جلادون وكلنا ضحايا» . وإذا ما أضفنا لذلك ما قدمنا به بين يدي هذه الدراسة من أن نجيب محفوظ تمكن من تحقيق أفضل استثمار لنشاط جانبي المخ عنده بما حققه المعادلة الصعبة فأنجز فناً روائياً قائماً على دعائم من المعمار الهندسي والمنطق الصوري والخيال الوثاب والرؤى الخلاقة ، وهو ما لم يتحقق لكاتب سواه فحق لنا أن نقول أن نجيب محفوظ هو الكاتب الذي حقق للأدب العربي ما لم يتحقق من قبل ألا وهو جائزة نوبل التي لم تمنح من قبل لكاتب يكتب بالعربية ، وما تلك الجائزة الا رمز وعلاقة ، فلتكن لنا عبرة وعظة ولتبق شخصية نجيب محفوظ شخصية متميزة بما جمعه في أعطافها من متناقضات وما أفرزته في نشاطها من إنجازات .

هوامش ومراجع

(١) Psychlc Functional Constitution

(*) لمزيد من التفصيل انظر للمؤلف: الأسس النفسية للابداع الفني في الرواية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ والأسس النفسية للابداع الفني في المسرحية دار المعارف بمصر ١٩٨٠ والأسس النفسية للابداع الفني في الشعر المسرحي الهيئة العامة للكتاب (١٩٨٦) وسيكولوجية التذوق الفني - دار المعارف ١٩٨٥ والخلق الفني ١٩٧٧ - دار المعارف بمصر .



روافند التكوين الضمني عند

نجيب محفوظ

د. يوسف نوفل

لأمر ما كان من قَدَر نجيب محفوظ أنه ولد سنة ١٩١٢ بحي من أحياء القاهرة هوحيّ الحسين، ولأمر ما كان من قَدَره - أيضاً - أن يكون ميلاده قبيل قيام الحرب العالمية الأولى، وإبان الأزمة الاقتصادية التي مرت بالعالم، وقبيل قيام ثورة ١٩١٩.

ولأمر ما - أيضاً - انتقلت الأسرة، أسرة نجيب محفوظ إلى حي آخر من أحياء القاهرة يُعد تكملة وامتداداً للحي السابق، وهوحي العباسية، وهو في السادسة من عمره...

مكونات بيئة

كان ذلك كله، إلى جانب غيره من العوامل، مكونات بيئية لشخصية ناشئة ما تلبث أنه تتلقى تعليمها الأولى في (الكتاب) الذي يتحدث عنه كاتبنا قائلاً:

«في سنوات الصبا الباكر كنا نجلس في الكتاب صبياناً وبنات، وكان أقوى شخصية بيننا طفلة اسمها عائشة، لم تكن تتجاوز التاسعة، ومع ذلك فقد كانت ذات شخصية قوية.

و ذات يوم تطايرت ألواح الصفيح التي كنا نكتب فيها بعد مشاجرة كلامية بين بعض تلاميذ الكتاب، وتعالى الصياح والصراخ، وسالت الدماء بغزارة، ولاذ الجميع بالفرار، ما عدا تلك الفتاة التي لم تغادر مكانها، لم ترهبها ألواح الصفيح المتطايرة، وبقيت متماسكة. رابطة الجأش، ولا تزال صورة ما حدث حية في ذاكرتي الى الان»^(١).

قامت ثورة سنة ١٩٦٩ وهو في المدرسة الابتدائية، وكان تلاميذ المدرسة - آنذاك - متفاوتي السن بحكم المرحلة المعاصرة وخرجت المدرسة للمشاركة في المظاهرة، وفيها رأى - لأول مرة في حياته - الرصاص يجرح الأبرياء ويصيبهم، وفي هذه السن - أيضا - شاهد نجيب محفوظ محاولة قتل (حكمدار البوليس) الإنجليزي.

ولأمر ما - أيضا - اقتحم الفتى ميدان السياسة بوعي أو غير وعي، وتعلق قلبه بحزب الوفد حيناً، وتفتحت أذناه، واتجه عقله إلى أصوات الامام الشيخ محمد عبده، وأستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، وعلي عبد الرازق، ومصطفى عبد الرازق، وشبلي شميل، وفرح أنطون، وسلامة موسى، والدكتور طه حسين، والعقاد، والمازني، وعبد الرحمن شكري، وتوفيق الحكيم والتمورين: محمد، ومحمود ومصطفى صادق الرافعي، والمنفلوطي، وعبد العزيز البشري، وأمثالهم.

ومن ناحية أخرى شغف الفتى بأفلام المغامرات البوليسية وقصصها، يشاهدها في سينما «أولبيا»، ثم يشاهدها مرة أخرى بخياله حين يقرأها، وبدأت مداعبات خياله البكر، وهذا الخيال الناشيء، مع الظروف البيئية والسياسية المشار إليها، بإيجاز في السطور الماضية، كل ذلك أسهم في توجيه نظر الشاب الى بيئته وبخاصة في معالمها الراسخة في: الجمالية، والحسين، والأزهر، والعباسية ووجد نفسه يقف أمام، «مجاديب» حي الحسين يتابعهم، ويتأملهم، ويستمتع إليهم، وإلى ما يحكى

عنهم . بل يحرص على تدوين أسمائهم ، ثم يصنع - بعد ذلك - «أرشيفا» لكل شخصية من شخصيات ثلاثيته التي تكاثرت ، وبين ١٩٢٥ و ١٩٢٦ . يجرب الشعر المتحرر من الوزن والقافية ، استجابة لمحاولات الشاعر علي أحمد باكثير ، حول الحب ، وكغيره من معظم القصاصين والمسرحيين يقف أمام تجربة الشعر وقفة سريعة ثم يتحول الى مجال نبوغه في فن آخر هو الفن القصصي .

عناد الثيران

حين حصل على شهادة البكالوريا سنة ١٩٣٠ وجد نفسه متجها إلى ما يشبع نهمه وتطلعه ، فاتجه إلى كلية الآداب بجامعة القاهرة ، واختار قسم الفلسفة ، وأخذ يستوعب اتجاهاتها ، وحين حصل على الدرجة الجامعية سنة ١٩٣٤ بتفوق أحس برغبته في التخصص فاختر موضوعاً للدراسة العليا عن (فلسفة الجمال) إذ هو - في نظره ، كما يقرر - «أقرب الدراسات الفلسفية لموضوع الأدب والفن»^(٢) .

ولأمر ما - أيضا - يشعر بضرورة التنوع لتكوين الأديب . فأحب الموسيقى ، واتجه إلى دراستها بمعهد الموسيقى العربية^(٣) ، وقد آمن نجيب محفوظ ، منذ البداية ، بأن الموهبة وحدها لا تخلق فنانا كبيرا . بل لابد من تعضيدها بالتأصيل والصقل ، ومن هنا أخذ نفسه بالجلد والكفاح وعشق الأدب ، فعشق القراءة ، واتخذ من الفن الأدبي غاية وأملا ، ومن هنا شبّه ذلك لديه (بعناد الثيران) ، يقول :

«أتعلمُ ماالذي جعلني أستمِرّ ولا أياس؟ لقد اعتبرتُ الفن حياة لا مهنة ، فحينما تعتبره مهنة لا تستطيع إلا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة ، أما أنا فقد حصرت اهتمامي في الانتاج نفسه وليس بما وراء ذلك الانتاج»^(٤) .

وهنا يتخذ نجيب محفوظ من القراءة وسيلة بناء تراكمي تأصيلي فهو يقرأ التاريخ الفرعوني :

«كان اهتمامي بهذا النوع من القراءات راجعاً الى سيادة «المصروولوجي» في تلك الآونة»^(٥) .

ومنذ بداية عهده بالقراءة عكف على قراءة روايات لسنكلير، وجونسون، وميلتون توب، وأمثالهم الى جانب ما كان يترجمه - بتصرف - حافظ نجيب، كان ذلك وهو في المرحلتين الابتدائية والثانوية في وقت لم يكن أدب الطفل قد نال الاهتمام المعهود الآن.

وحين اكتملت أدوات الإدراك الجيدة لديه أخذ ينوع قراءاته بين العربية والإنجليزية، جامعاً بين نتائج التيارات الثقافية المتنوعة بين القديم والجديد، المحلي والأجنبي، والتقى بفكر طه حسين، والعقاد، والحكيم وأمثالهم من المعاصرين، كما التقى بفكر الجاحظ، والقبالي، وابن عبد ربّه وأمثالهم، وبإبداع المعريّ والمتنبي، وابن الرومي وأمثالهم.

وفي البداية يبهره أسلوب المنفلوطي، وهذا هو ما جعل أحد الدارسين يقدم دراسة طريفة حول الصور الشعرية في أعمال نجيب محفوظ^(٦).

ويسمي نجيب محفوظ مرحلة من مراحل تكوينه (مرحلة اليقظة) ويقصد بها يقظته الفكرية على أيدي: طه حسين، وسلامة موسى، والمازني، وهيكّل، وأمثالهم، ويصف هذه المرحلة بأنها «مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية، وطريقة التدقيق السلفية، والتنبّه إلى الأدب العالمي، والنظر إلى الأدب العربي (الكلاسيكي) نظرة جديدة» على أن دراسته الجامعية وجهته نحو القراءات الفلسفية، وبدأت صلته بالأدب العالمي منذ قراءته الروايات التاريخية، وما يترجم وينشر بالأهرام، ثم جمع في كتب لبولي كين، وتشارلز جارفيس وأمثالهما، ثم يجمع إلى ذلك قراءة أعمال المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند كافكا، والواقعية النفسية عند جويس، وإلغاء الزمن عند بروس، وأخذ يقرأ لكل من: جولسورثي، وهكسلي، ود. ه. لورانس، وفلوبير، وستاندال، وأنانول فرانس، وموريك، وسارتر، وكامي، وتولستوي، وديستوفسكي، وتورجنيف، وتشيكوف، ومكسيم جوركي، وشيكسبير، وويلز، وشو، كما يستعين بكتب تاريخ الأدب العالمي مثل كتاب درينكووتر وغيره.

وقد قدمنا انه درس الموسيقى في مطلع حياته، وقد أكمل ذلك في منهج يؤمن

به هو تكامل النظرية الفنية - فيما نتصور - لذلك أخذ يدرس الفنون المتصلة بالأدب كالفنون التشكيلية، والتصويرية، والنحت، والعمارة، وتاريخ الفن العالمي: الفرعوني، والإغريقي، وعصر النهضة، والفن الحديث.

بل إنه يقرأ مكتبة علمية، تلك التي ترجمها الدكتور يعقوب صروف، وإسماعيل مظهر، وسلامة موسى وغيرهم.

لقد وقف نجيب محفوظ - في مطلع حياته - أمام قمم الروايات العالمية وأمهاها مثل: الحرب والسلام لتولستوي، والبحث عن الزمن الضائع لبروست في ثمانية أجزاء، وبوليسيس لجويس في ثمانمائة صفحة وشرحها - في ثمانمائة صفحة أيضاً - لستيورات جلبرت.

بل إنه يرى أن بدء سنوات الانتاج عنده:

«هزّت قراءاتي بشكل عنيف»^(٧).

وهذا هو يحیی حقی یصوّر لنا هذا الجانب الموسوعي في قراءات نجيب محفوظ، يقول:

«وأشهد أني لم أحدثه في مشكلة فنية إلا هدايني إلى الصواب وإلى المراجع، وتتبع لي المسألة من جذور أم أمها، وأجملُ صفة فيه أن علمه أكثر بكثير جداً من كلامه، ولو كتب كما يتكلم لكان أيضاً إماماً لا يُبارى في الأدب الفكاهي، ولو شاء أن يضع على الورق ما يقوله شفاها لأصدقائه وجلسائه في ندواته لكان إمام هذا الجيل في النقد أيضاً»^(٨).

وعلى ذكر الجوائز وما ناله منها قد لا يذكر الكثيرون فشله في المسابقة الأدبية التي كان يقيمها مجمع اللغة العربية، وكان يجلس مع بعض أبناء جيله وهم: عبد الحميد جودة السحار، وعادل كامل، وأحمد زكي مخلوف بجوار كوبري الجلاء عند قطعة معشبة أطلقوا عليها اسم (الدائرة المشثومة)^(٩)، مما ولد لديه إصراراً على العمل، ومقاومة للفشل واليأس.

وقد دفعه ذلك إلى الإيمان بقيمة أساسية هي الإنتاج الأدبي، وقد أشرنا إلى أن اتجاهه الأول في حياته كان للفلسفة، وكانت أولى مقالاته المنشورة بعنوان: «تطور الظواهر الاجتماعية»، ثم «ما معنى الفلسفة؟»، ثم «فلسفة برجسون» و«الادراك والحواس» و«احتضار معتقدات وتولد معتقدات»، و«البرجماتيزم أو الفلسفة العملية» و«السيكولوجية: اتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة» وغيرها^(١٠).

كما كتب بحثاً مثل سلسلة مقالاته عن فكره (الله)^(١١) بالمجلة الجديدة، وكان ذلك كله بتشجيع من أستاذه القريب إلى نفسه سلامة موسى الذي أتاح له النشر في المجلة الجديدة فقرأ له (عبث الأقدار) ونشرها مسلسلة كاملة في مجلته سنة ١٩٣٩، كما نشر له بعض القصص القصيرة.

وكان اتجاهه التاريخي امتداداً لتأثره بتيار الأدب الفرعوني فترجم كتاب مصر القديمة عن الإنجليزية سنة ١٩٣٢، ثم تأهب لأن يكتب تاريخ مصر القديمة كله في قالب روائي على نحو ما صنع «ولتر سكوت» في تاريخ بلاده، وقد ذكر أنه أعد أربعين موضوعاً لروايات تاريخية، كتب منها:

عبث الأقدار سنة ١٩٣٩، ورادوبيس ١٩٤٣، وكفاح طيبة ١٩٤٩، ثم كف عن الاتجاه التاريخي الذي يسترشد تاريخ مصر القديمة متجهاً إلى بيئته ومجتمعه وعصره.

وقد كانت ترجمته لكتاب «مصر القديمة» بتوجيه من أستاذه سلامة موسى، وكان بالكتاب حكاية عن قارئ الغيب الذي تنبأ لخوفوشي ثم لم تكتمل الحكاية نظراً لفقدان ورقة البردي التي كتبت عليها فتخيل تكملة لها في روايته هذه، وكانت هذه هي المحاولة الرابعة التي لم يرض أستاذه عما قبلها^(١٢).

وهكذا تحول نجيب محفوظ من الاتجاه التاريخي إلى قضايا مجتمعه فقدم (القاهرة الجديدة) سنة ١٩٤٥، (فخان الخليلي) سنة ١٩٤٦، و(زقاق المدق) سنة ١٩٤٧، (فالسراب) سنة ١٩٤٨، (فبداية ونهاية) سنة ١٩٤٩، (فالثلاثية: بين القصرين، وقصر الشوق) و(السكرية) بين عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧ متناولة ثلاثين

عاما من حياة البيئة المصرية المعاصرة في أكثر من ألف صفحة .

من التاريخي الى المعاصر

وهكذا بدأت مسيرة روائي تكمن عبقريته الأولى في انتقاله عبر البيئة التراثية الموعلة في القدم إلى البيئة الحديثة التي تجمع في طياتها ملامح تراثية، وملامح جديدة، فأعانتته رؤياه التاريخية الراسخة عنده على استيعاب البيئة المعاصرة، وردّ عواملها التراثية إلى منابعها، وإسقاط دلالاتها على العصر، وهو بذلك كان واحداً من جيل أخلص للفن القصصي إخلاصاً واضحاً أعطى لهذا الفن شهادة ميلاده الحقيقية، ونضجه الأصل ذلك الجيل الذي يقول عنه نجيب محفوظ:

«أما جيلنا فقد بدأت شخصيته في التبلور في الأربعينات وكان عدد قراء كل منا محدوداً للغاية، ولم تكن تطبع من كل رواية أكثر من ألفي نسخة، وحتى صدرت زقاق المدق في مطبعة روز اليوسف، لم أكن قد أصدرت طبعة ثانية من أي من رواياتي التي كانت قد صدرت قبلاً. بل اننا حين ذهبنا الى سعيد السحار [صاحب دار مصر للطباعة] لاستئذانه في نشر أعمالنا في طبعات شعبية صارحنا بأن كميات من تلك الأعمال لاتزال مودعة في مخازنه . . ثم بدأت شخصياتنا - بعد ذلك - تتأكد، وتتأكد قسماً وملاحماً» .

وحين فازت رواية (خان الخليلي) بجائزة مجمع اللغة العربية قام عبد الحميد جودة السحار بتكوين لجنة النشر للجامعيين من ماله الخاص لينشر أعمال نجيب محفوظ، وعادل كامل، وغراب، والبدوي، وباكثير، وذهني، ووداد سكاكيني، ومحمد عبد الحليم عبدالله، ومن الجيل الأسبق: المازني .

هكذا مضى التطور الفني لنجيب محفوظ مستمداً من ثلاثة روافد هي أساس ما يشيع من فنه من سمات صريحة أو رمزية، وهي - في الوقت نفسه - سر نبوغه الفني، وصعوده الفني الدائم، هذه الروافد هي :

● الاتجاه النفسي .

- الاتجاه التاريخي القديم .
- الاتجاه الواقعي الحديث .
- الخبرة البيئية .

من الاتجاه الفلسفي في دراساته الفكرية الباكرة تكونت فكرة ردّ الظواهر إلى أصولها، وعدم الاقتصار على المظهر الخارجي، أو الانطباع السريع، وتمثل ذلك لديه في تأمله الشديد الصبور لموضوعه القصصي، وصدق معاشرته له، ثم إجادة تمثله وتصوّره .

ومن هذا النبع - أيضا - جاء ميله إلى النظرة الكلية للأشياء فهو إذا كان - كما قدمنا - قد ردّ الظواهر إلى أصولها، فإنه يجمع تلك الظواهر في نظرة كلية تجمع المتشابهات كما تجمع الأمور المختلفة، فيبدو كأنه واحد من أعضاء التجربة القصصية لا غريباً عنها، إذ صار صادق الوصف لأنه صادق في الانطباع، وإذ صار وصفاً من داخل التجربة لا من خارجها .

وإلى جانب هاتين سمتين : ردّ الظواهر إلى أصولها، ثم تصنيفها في نظرة كلية هناك سمة ثالثة تتمثل في :

تغليب الناحية الموضوعية على الاستجابة العاطفية السريعة، أي تغليب الموضوع على الذات و«هم» على «أنا» .

وفي متابعة مسيرة حياته الفنية ما يؤكد هذا التأي المرتبط بالسنوات الثلاثة السابقة، فهو حين يشعر بالخروج من مجتمع ما قبل ثورة ١٩٥٢ الى مجتمع ما بعد قيامها نظر في موضوعات كان جمعها ونظر اليها نظرة واقعية نقدية، ثم ألقع عنها، وتوقف سنوات عديدة حتى أخرج (أولاد حارتنا) سنة ١٩٥٩، وإذا عرفنا أنه كان قد انتهى من كتابة الثلاثية قبل ١٩٥٤، واستغرقت مرحلة التفكير في أجزائها الثلاثة وإخراجها مرحلة بدأت منذ سنة ١٩٤٥ حتى سنة ١٩٤٦ لإعداد الموضوع، ثم من سنة ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨ لكتابة بين القصرين، ومن ١٩٤٨ إلى ١٩٥٠ لكتابة قصر

الشوق، ومن ١٩٥٠ إلى ١٩٥٤ لكتابة السكرية^(١٣) - أمكن لنا أن نقف على مرحلة توقف، لكنه توقف عن الكتابة، وليس بالضرورة توقفاً عن التفكير والدراسة والتأمل، وهو لذلك يقدم تفسيراً لما يبدو من ملامح التشاؤم في رواياته، بأنه قرين الاصلاح أو المطالبة به^(١٤)، كما أن هذه السمات المذكورة جعلته يقلّب النظر في علاقات الفرد وسماته، من هنا أطلق عليه يحيى حقي^(١٥) «النظرة الاستوائية» التي تجعل اللذات الحسية، والعقلية، والروحية عند الفرد في مرتبة واحدة، ولهذا نجده في رواية (قلب الليل) يعرض تجربتين جنسيتين: إحداهما حسّية محضة، والأخرى تمزج الحسّ بالعقل والروح.

وليس أدل على حسن إفادته من هذا الاتجاه الفلسفي - بسماته المتعددة - من إجادة تطبيق لمنهج الرواية الانسيابية، أو رواية تسلسل الأجيال والطبقات كما سنرى في بيان أثر الاتجاه التاريخي فيه.

الحي والناض

من الاتجاه التاريخي، انتقل نجيب محفوظ بيسر وسهولة إلى ما يمكن أن نسميه التاريخ «الحي الناض» في مقابل التاريخ «التراثي القديم»، فهو يكتب رواية واقعية مستوحاة من المجتمع الذي يعيشه، واضعاً بين يديه خبرات بلزاك، وزولا راصداً الفرد والمجتمع من خلال البيئة والعصر، وخبرات سارتر، ودستوفسكي، وتولستوي، وفرويد، وبذلك انطلق نجيب محفوظ من تراث التيار التاريخي إلى الواقعية، والطبيعية والوجودية، والنفسية، وبذلك امتزجت خبرته بالتيار التاريخي والتيارات المعاصرة، إن دراسة نجيب محفوظ للعقد الغريزية، وعالم اللاشعور عند فرويد، ووينج لم تعقه عن استكناه عقلية ما قبل المنطق عند الفطرين في بحوث «ليني برول»، وفي ذلك كله كانت خبرة كاتبنا التاريخية، بمثابة المهاد لهذه المنطقات، وبذلك تيسّر له ان يطور اتجاهه الفلسفي السابق برّد الأشياء إلى أصولها، ورّد المظاهر الحديثة للبيئة في خان الخليلي، والجمالية، والعباسية، والأزهر، والحسين، إلى أصولها: فلسفياً وتاريخياً كما نرى في أعماله المتنوعة.

وهو في ذلك يتجاوز النظرة المثالية النائية عن الواقع الى سبر أغوار المجتمع وتصوير مشكلاته، وجوانب الأفراد والجماعات في إطار تجربة إنسانية.

فهو إذا كان حريصاً على الأحداث، وملامح البيئة، نراه في أعمال أخرى لا يعتمد على الحكاية أو الحدودية فحسب، بل يعتمد إلى تخصيص فصول تحمل أسماء بعض الشخصيات كما رأينا في روايتي: (الكرنك،) و(ميرامار).

وهذا ما جعل النقاد يستقبلون كل رواية له - في حينها - على أنها حدث في جديد، منذ أن انتشله الناقدان: سيد قطب وأنور المعداوي من الظلام إلى النور كما عبر نجيب محفوظ، وهكذا صار كل ناقد يستقبل رواية نجيب محفوظ - مسلسلة في الأهرام - بما تستحقه من إشارة، فهذا لويس عوض يرى (الطريق) «مرحلة جديدة ووجهاً جديداً في الأدب العظيم، أدب بحث الإنسان عن المجهول العظيم»، وعبر رشاد رشدي، وأنور المعداوي عن الجديد والتجديد في (اللص والكلاب)^(١٦).

ومضى نجيب محفوظ يوظف خبرته بالمنهج التاريخي في رؤيته الفنية القصصية.

رواية تسلسل الأجيال

والأهم من ذلك أن هذا التيار التاريخي ساعده في تناول الرواية الانسيابية، أو الرواية النهرية، أو تسلسل الأجيال والطبقات وتعاقبها جيلاً بعد جيل، وقد تأثر نجيب محفوظ بالنماذج العالمية في هذا المجال^(١٧)، كما تأثر ببطه حسين في روايته من هذا النوع وهي (شجرة البؤس) كما صرح بذلك^(١٨).

وكانت رواية (شجرة البؤس) قد صدرت سنة ١٩٤٤ مصورة أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في مصر، وبعدها بعامين أي سنة ١٩٤٦ بدأ ينظر نجيب محفوظ إلى مسلسل الأجيال والطبقات وتعاقبها في مصر منذ (خان الخليلي) سنة ١٩٤٦، (فزقاق المدق) سنة ١٩٤٧، ثم (بداية ونهاية) سنة ١٩٤٩، وكان ذلك كله تمهيداً لتبلور منهجه التاريخي في الرواية النهرية متمثلاً في الثلاثية: (بين القصرين سنة ١٩٥٦، فقصر الشقوق سنة ١٩٥٧ فالسكينة سنة

١٩٥٧) وكان قد أعدّ مادتها منذ ١٩٤٥ أي عقب صدور (شجرة البؤس) لطف حسين بعام واحد، وبدأ الكتابة فيها منذ ١٩٤٦ حتى سنة ١٩٥٢ حيث مرّ بفترة توقف كما قدمنا.

ولم يكن نجيب محفوظ وحده متأثراً «بشجرة البؤس» لطف حسين. بل هناك السّحار الذي اقتفى أثر هذه الرواية في رواية (قافلة الزمان)، ورواية (الشارع الجديد) التي جاءت قريبة الحجم من الثلاثية وزاد زمنها عن زمنها.

وقد اتفق نجيب محفوظ في توظيفه لمنهجه التاريخي في هذا السبيل مع بعض روائيي جيله، حيث كانت ملامح التشابه بين بعض أبطاله وبعض أبطالهم مثل التشابه بين السيد سليم علوان صاحب الوكالة التجارية في زقاق المدق والسيد احمد صاحب المحلج في (أنا الشعب) لمحمد فريد أبو حديد، والتشابه بين منى المنشاوي في (قصة لم تتم) لمحمد عبد الحليم عبدالله، وسوسن حمادة في الثلاثية.

وقد ساند ذلك كله خبرته بالبيئة، وقد قدّمنا كيف ألّم نجيب محفوظ بمعالم بيئته التي اختارها مقابلاً حياً لذلك الموروث التاريخي حين قرر أن يتعامل مع البيئة المعاصرة لا القديمة في شكل وحدة فنية متلائمة، إنه حين يتجاوز العباسية والحسين والجمالية وخان الخليلي، والدراسة، والنحاسين، يصل إلى عيش الترجمان ولا يخرج عن ذلك الا قليلا في شكل خاطف الى الاسكندرية أو رأس البر.

ولقد تطور منهجه هذا - فيما بعد الثلاثية بمراحل - في روايته التي صدرت سنة ١٩٧٥ (قلب الليل) التي تأتي مؤكدة وحدة المناخ النفسي، والبيئي، والفكري في شخصيات وبيئات كاتبنا، فهي هو جعفر بطل (قلب الليل) يحمل ملامح زينة صانع العاهات في (زقاق المدق) في مأواه، وميوله، ونزعاته، لكن جعفر يمتاز عنه بأنه يمثل نقلة حضارية وتطوراً، وهو يبحث عن أبيه مثل بطل (الطريق)، وهكذا نجد في هذه الرواية تسلسل الأجيال بين: الجد، والابن، والحفيد.

لهذا نرى «جعفر» يتحدث عن جده:

«وذلك مما يجعل من جدي لغزاً في نظري، شخصيته توحى بالسباحة والرحمة

والعذرية، ولكن ينقلب بالغضب شيطاناً أو حجراً صلداً»^(١٩).

وتبدو مناهج التسلسل الأسري لدى هذا البطل، في منهج جده حيث الحلم، ومنهج أمه حيث الأسطورة، ومنهج أبيه حيث الغموض والابهام.

كما نرى ملامح البيئات التي عاشها هذا البطل مع تباينها، في حضن أمه، ورعاية جده، وعشق «مروانه»، وحب «هدى»، لنقف على دور العلاقات الاجتماعية وعوامل البيئة وآثارها في صنع الجيل أو الطبقة، ودور عوامل الوراثة في الفرد والمجتمع.

وهكذا نجد تعدد الروافد الفنية التي كوَّنت هذه الظاهرة الفنية في الرواية العربية ظاهرة «نجيب محفوظ».

هوامش

- (١) عالم الفن العدد ١٨٦ ص ١٥.
- (٢) مجلة الكاتب - يناير ١٩٦٣ ص ٥ وما بعدها.
- (٣) هذا ما يذكره يحيى حقي في سلسلة مقالاته (الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ، ونشرت بالملاحق الأدبي للمساء من ١٢/٢/١٩٦٢ حتى ٢٠/٢/١٩٦٣، بينما يذكر نجيب محفوظ أن ذلك كان وهو بالسنة الثالثة بكلية الآداب (الكاتب - يناير ١٩٦٣ ص ٥ - ٢٣).
- (٤) مجلة الكاتب يناير، ١٩٦٢ ص ١٥.
- (٥) مجلة الكاتب يوليو سنة ١٩٧٠ ص ٣٦.
- (٦) درس عبد المنعم عواد إحصائية للصور الشعرية في أعمال نجيب محفوظ (نجيب محفوظ شاعراً - مجلة الشعر - ديسمبر ١٩٦٠).
- (٧) الكاتب - يناير ١٩٦٣ - مع نجيب محفوظ في عيده الذهبي - فؤاد دواره من ص ٥ - ٢٣.
- (٨) المرجع السابق.
- (٩) الرسالة الجديدة - ذكريات أدبية - عبد الحميد جودة السحار - إبريل ١٩٥٦ ص ٢٠.
- (١٠) نشرت هذه المقالات بمجلة (المجلة الجديدة) التي أصدرها سلامة موسى (سنة ١٩٢٩) في الأعداد: أكتوبر ١٩٣٠، وسبتمبر ١٩٣٤، ومارس ١٩٣٥.
- (١١) يناير ومارس ١٩٣٦.
- (١٢) مجلة الكتاب يوليو ١٩٧٠.
- (١٣) غالي شكري، ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟ ص ١٣.

(١٤) حوار مع عبد السلام مبارك - الجمهورية ٢٨/٤/١٩٦٦ ص ١٠.

(١٥) يحيى - المساء - انظر هامش (٣).

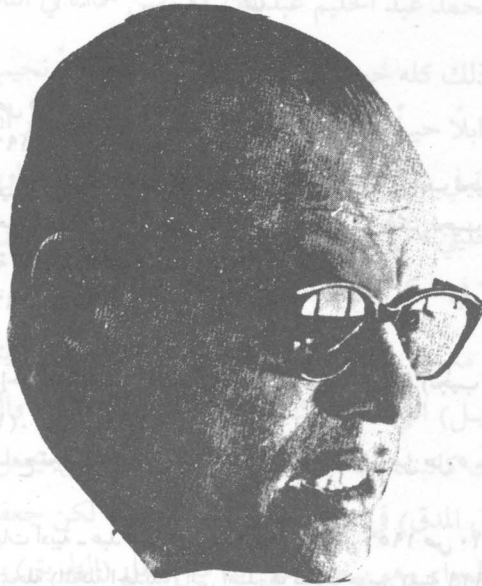
ويذكر - في أحاديثه - كيف حار بين الأدب والفلسفة - في مطلع حياته - مجلة الإذاعة والتلفزيون - القاهرة ٢١ ديسمبر ١٩٥٧، وقد تحدث نجيب بلدي عنه في (الفلسفة في الأدب المعاصر).

(١٦) انظر الأهرام في ٢٥/١٠/١٩٦٣، و ١٨/١/١٩٦٥، والكاتب يناير ١٩٦٣ ص ٨٥، والمجلة - أغسطس ١٩٦٢ ص ٢٨.

(١٧) بدأها بلزناك (١٧٩٩ - ١٨٥٠م) بمجموعة من رواياته سماها (الملهة الانسانية)، ثم من بعده أميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) بما أصدره عن أسرة (زوجون مكار) في عشرين رواية، ثم تابعت محاولات مارتن دي جار، وجول رومان، ويوحنا كرسstof، وأرنولد بنيت، وجالسورثي، وأمثالهم. وقد أعلن نجيب تأثره بهذا الأخير (الكاتب - يناير ١٩٦٣ ص ٥ - ٢٣).

(١٨) المجلة - يناير ١٩٦٣.

(١٩) قلب الليل ص ٢٦



الجمعة

بين نجيب محفوظ ودستوفسكي

دكتورة / مكارم الفمري

يحفل التاريخ الابداعي للعبقريات الأدبية الكبيرة بصنوف شتى من الروافد الفكرية والفلسفية والأدبية. ولا يعني وجود هذه الروافد طرح الأصالة والتفرد عن هذه العبقريات، بل هو بمثابة عنصر هام على طريق التجديد والتميز، «فالموهبة لإرادية» - كما يقول شاعر روسيا الأكبر أ. بوشكين - والتعرف على المواهب لا يعني سرقة مخجلة، أو هو علامة للضمور العقلي، بل يعني أمل في القوى الذاتية وفي ارتياد آفاق نسلوها في أثر العبقري»^(١).

هكذا كانت الرحلة الابداعية لأدينا الكبير نجيب محفوظ: فن رفيع متدفق يقوم على الموهبة، والتجربة الحياتية، والدراسة المستمرة، فإلى جانب دراسة الفلسفة في الجامعة تنوعت المصادر الأدبية التي نهل منها بين تراثية عربية وأوروبية عامة،

فالفنان الحق يطل ببصيرته الواسعة على التراث العالمي كي يستقي منه ما يخدم تراثه القومي، ويساهم في رقي فنه .

وقد كان للأدب الروسي حظه من العناية عند نجيب محفوظ الذي أحبه لدرجة التأثير: والكتاب الذين أثروا فيهم الكتاب الذين أحببتهم . . . لقد أحببت تولستوي ودستوفسكي، وفي القصة القصيرة تشيكوف وموباسان . . ومن التيارات الحديثة لم أحب سوى بروس وكافكا^(٢) . ومن بين العديد من روائع الأدب الروسي حازت روايات الحرب والسلام لتولستوي، والجريمة والعقاب والأخوة كارمازوف لدستوفسكي على اعجاب خاص من جانب نجيب محفوظ^(٣) .

ونقدم هذه الدراسة محاولة لالتقاط خط من خطوط اللقاء الفكري والوجداني بين أدينا الكبير نجيب محفوظ وأديب روسيا الشهير ف. دستوفسكي وذلك من خلال الدراسة المقارنة لموضوع الجريمة في روايتي «الجريمة والعقاب»^(٤) و«الرصاصة» والكلام .

عناصر مشتركة

وتكتسب هذه المحاولة مبرراتها نظرا للكثير من العناصر المشتركة بين الروائيتين: فالروائتان تتخذان من الإطار البوليسي شكلا يغلف العمل الفني، ومن المدينة مسرحا للأحداث، وتنتظران لموضوعات فكرية وفلسفية بالغة الأهمية تطرح من خلال شخصية محورية، تتجسد فيها براعة التحليل النفسي للأديبين .

وتمثل الروائتان علامة مميزة في التطور الفني لاثنتين من عمالقة الفن الروائي^(٥)، فلا يخفى على أحد المكانة العالمية التي يحتلها الروائي الروسي الكبير ف. دستوفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١) الذي شاعت شهرته، وانتشر فنه خارج بلاده، ومازالت أعماله تمثل حتى يومنا هذا قمة في الابداع والفن الروائي . وكذلك أدينا الكبير نجيب محفوظ الذي تمكنت موهبته الفذة من ارتياد آفاق العالمية والحصول على أكبر تقدير أدبي: جائزة نوبل التي منحت له على إنتاجه الذي «يعني نقطة انطلاق عملاقة للرواية كفن أدبي»^(٦) .

وتبرز روايتا «الجريمة والعقاب» و«اللص والكلاب»، في إطار مرحلة ابداعية متكاملة في التطور الروائي للأديبين، «فالجريمة والعقاب»، تعد أول رواية في سلسلة الروايات الفلسفية الاجتماعية لدستوفسكي التي تهتم بتصوير آلام الانسان الفقير، وتعكس التأملات المضنية للشخصية المحورية حول مصير الناس القريبين منها، والتي تتوج بانفجار المشاعر والتمزق الروحي^(٧) وكذلك نجد أن رواية «اللص والكلاب»، تمثل حلقة في سلسلة الرواية الفلسفية في إنتاج نجيب محفوظ وهي ترتبط بروايات «السيان والخريف»، و«الشحاذ»، و«ثرثرة فوق النيل»، و«ميرامار»، في التعبير «عن معنى واحد أو قضية واحدة، ومرحلة نفسية وفكرية واحدة. بل يوشك النموذج الانساني أن يتكرر فيما بينها مع اختلاف مطلوب في درجة الضوء أو زاوية الرؤية»^(٨).

يفصل بين الروائيتين قرابة قرن من الزمان، فقد صدرت رواية «الجريمة والعقاب» لدستوفسكي في عام ١٨٦٦. بينما ظهرت رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ في عام ١٩٦١، ورغم اختلاف العصر والبيئة، فثمة تشابه في طبيعة المرحلة التاريخية التي تعبر عنها الروائتان، فرواية «الجريمة والعقاب» تعبر عن فترة الستينات من القرن الماضي في روسيا، وهي الفترة التي تم فيها إلغاء قانون الرق في عام ١٨٦١، وبذا أسدل الستار على عهد عبودية الفلاح الروسي، كما كانت هذه الفترة هي فترة انتقال روسيا من النظام الاقطاعي إلى النظام الرأسمالي، وظهور قيم وأفكار جديدة ترتبط بعملية التغيير الاجتماعي، والتطور التاريخي الذي طرح ضرورة البحث عن صيغة ثورية جديدة، أما رواية «اللص والكلاب» فترتبط زمنيا بالمرحلة التاريخية التي سبقت صدور القوانين الاشتراكية في مصر في عام ١٩٦١، وقد كانت أيضا مرحلة انتقالية من النظام الملكي إلى الحكم الجمهوري، وقد طرح إبانها موضوعات الإصلاح الاجتماعي والتغيير الاشتراكي. وعليه فالمرحلتان التاريخيتان تحملان سمة المراحل التاريخية الانتقالية.

مقارنة بين روايتين

تصور رواية «الجريمة والعقاب» قصة الشاب الجامعي رسكولنيكوف (طالب

الحقوق) الذي يعاني من الفقر وضغط الظروف فيخطط لجريمة قتل المرابية العجوز وسرقتها، إلا أن خطته غير المحكمة تؤدي إلى قتل العجوز المرابية وشقيقتها «البرثة» ليزافيتا، ويهرب رسكولنيكوف بعد سرقة حافظة المرابية ليبدأ رحلة العقاب القاسية التي يعاني فيها من الوحدة والغربة وتعذيب الضمير والمطاردة، ليندفع في النهاية إلى التقدم طوعا للاعتراف بجريمته، لتحكم عليه المحكمة بالأشغال الشاقة لمدة ثماني سنوات، اخذا في الاعتبار الظروف الذاتية والموضوعية الخاصة بالمجرم.

أما رواية «اللس والكلاب» فتصور قصة اللص سعيد مهران الذي قضى في السجن «أربعة أعوام غدرا» بعد أن خانت زوجته مع تابعه ووشيا به. وبعد أن يخرج من السجن يتوجه إلى صديقه السابق: الصحفي رؤوف علوان أملا في الحصول على عمل شريف في جريدته والبدء في حياة عملية شريفة بعد السجن، إلا أن الصديق القديم والمعلم الملهم يتنكر للصدقة «وللأفكار» القديمة، فيرتفع عدد الخائنين إلى ثلاثة يكون في مقدمتهم رؤوف علوان فهو «رمز الخيانة الحقيقية» «وذنبه أفضح» لأنه «العقل والتاريخ» الذي دفع بسعيد مهران على بداية طريق الجريمة. ويصمم سعيد مهران على الانتقام من خانوه ويخطط للقضاء عليهم، إلا أن رصاصته تطيش وتقتل بريثين ويفلت «الخونة» من العقاب، وتنتهي الرواية بمحاصرة البوليس له وسقوطه بعد سلسلة من العذاب والمعاناة مع الغربة والمطاردة والهرب.

عند هذا الحد قد يسبغ البعض على الروائيتين سمة الرواية البوليسية، فعناصر الرواية البوليسية موجودة بالروائيتين: الجريمة، السجن، المطاردة والهروب، ديناميكية الأحداث وتوترها. . . الخ، إلا أن مهارة دستوفسكي ونجيب محفوظ تتجلى في تلك المقدرة الرائعة على تسخير قصة الجريمة ذات الإطار البوليسي لخدمة هدف أسمى وأكبر، ألا وهو التطرق لمشاكل اجتماعية معاصرة، وموضوعات فكرية وفلسفية بالغة الأهمية وذلك من خلال الشخصية المحورية في الروائيتين، والتي تمثل نموذج البطل الضائع (اللابطل) والشخصية «المغتربة».

وتحتل الشخصيتان المحوريتان (رسكولنيكوف عند دستوفسكي، وسعيد مهران عند نجيب محفوظ) مركز اهتمام الأدبيين، وقد برعا في بسط الأبعاد الفكرية

والنفسية والاجتماعية لهاتين الشخصيتين.

ونحن نتعرف على رسكولنيكوف في حاضره الروائي طالبا يدرس القانون في كلية الحقوق، ويبدو من حالة الفقر والحرمان الشديد، فهو يعيش بمفرده في مدينة بطرسبرج بعيدا عن أمه وأخته في حجرة كثيفة تكاد تقتله: «إن الأسقف المنخفضة والحجرات الضيقة تضغط على الروح والعقل!... وبالليل لم يكن هناك ضوء، وكنت أرقد في ظلام ولا أرغب في العمل على ضوء شمعة، كان يجب أن أدرس ولكني كنت قد بعث كتبي...». إن رسكولنيكوف يرتدي رث الثياب ويأكل أردأ الطعام ويبدو «كالشحاذ» وتعاني أسرته من الفقر والاهانة، فأخته تعمل كمربية لدى إقطاعي وقد خرجت من بيته تطاردها الشائعات مما جعلها تفكر في الإقدام على الزواج من كهل لا تحبه، الأمر الذي يثير شجون رسكولنيكوف الذي كان يجد نفسه عاجزا عن مساعدة أمه وأخته، وكاد اليأس أن يدفع به إلى الانتحار.

أما سعيد مهران ابن بواب عمارة الطلبة فقد عاش في طفولته «أحلام وحنان أب وأخيلة... سماوية»، وكانت أسرته رغم الفقر «تفوز في ختام يومها بجلسة هنية في الحجرة الأرضية»، وبعد موت الأب خلى المكان في خدمة العمارة لسعيد الذي نهض بالمسؤولية في سن مبكرة، وذاق في الطفولة قسوة الفقر يوم مرضت أمه ونزف دمها وطار بها إلى أقرب مستشفى فطردا بسبب الفقر، «فغضب غضبة رجل رغم حداثة سنه، وصاح محتجا لاعنا، ورمى بمقعد إلى الأرض فأحدث دويا وتطايرت قشرة مسند»، وقد كان هذا الحادث هو أول رد فعل تلقائي من جانب سعيد مهران على الظلم والحرمان. وعقب شهر ماتت الأم، وخلال هذا الشهر «سرق لأول مرة»، وسعيد كان يرغب دخول الجامعة، لكنه لم يدخلها «ظلما وعدوانا ودخلها الأغنياء...». إن الظروف الاجتماعية للبطلين تبدو شديدة الشبه، فالفقر والحرمان كان ثالثهما...

ويكتسب الوصف الاجتماعي لرسكولنيكوف وسعيد مهران بعدا إنسانيا حين يحاول الأديبان أن يميظا اللثام عن الجانب «الخير» في شخصيتهما، ورسكولنيكوف

يرز في رواية «الجريمة والعقاب» كإنسان شهم ومدافع عن حقوق المظلومين، وهو إنسان حساس بالطبع يحب الطبيعة . «ويعشق الزهور التي كانت تشغله بشكل خاص»، كما كان موهوبا بالذكاء والقدرة على التأمل والتحليل والمعاناة، لكن بطل دستوفسكي كان يخصصه الانطواء ويطبعه الشعور بالاستعلاء، فقد كان ينظر إلى رفقاءه بالدراسة «مثلما ينظر إلى الأطفال، نظرة من أعلى، وكان قد سبقهم جميعا في التطور والمعرفة والعقيدة».

ويتكشف «الانساني» في شخصية سعيد مهران من خلال علاقته بابتته سناء . وتتميز هذه العلاقة بالابوة الخالصة والحب الجارف، فهي بالنسبة له بمثابة قيس من نور يضيء حياته المظلمة. إن مجرد رؤية سناء كفيلة بمسح «جميع عواصف الحنق»، لكن إعراض سناء عنه يصيبه بما يشبه الصدمة لدرجة أن قلبه «انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضيق». لقد باتت ذكريات هذا اللقاء «مؤلة حقا كمنظر القبر». ومع ذلك ففي أشد أوقات المحنة والهروب، والغربة كان وجه «سناء المبتسمة» يلوح، فيجد فيه العزاء والرغبة في الحياة: «هل يسمح الحظ بمكان طيب يصلح لتبادل الحب مع سناء؟» لقد كان قلقه على مصير سناء يمنعه من الهروب: «الشوكة المنغرزة في قلبي . المحبوبة رغم إنكارها لي» . . . وسعيد مهران - على خلاف رسكولنيكوف كان يحب صحبة الناس، فهو بينهم «يتضخم كالعملاق ويمارس المودة والبطولة وبغير ذلك لا يجد للحياة مذاقا».

أسباب الجريمة

ولكن هل كانت الظروف الاجتماعية البائسة هي وحدها السبب في دفع رسكولنيكوف وسعيد مهران إلى طريق الجريمة^(٩)؟ لو أننا سلمنا بذلك فإن هذا يعني إهدار الخط الفكري والبعد الفلسفي لشخصيتي رسكولنيكوف وسعيد مهران، فهما ليسا بلصين عاديين، بل هما لصان ذوا «فكرة» وهذه الفكرة تشكل عنصرا أساسيا في مركب الأسباب والدوافع التي ألقت بهما إلى الجريمة.

ويصل بطل دستوفسكي إلى هذه «الفكرة» خلال رقاده الطويل وتأملاته المضنية في الواقع المحيط، وملخص هذه «الفكرة» أن الناس باتت تعيش في مجتمع الغابة، القوي يلتهم الضعيف والقوي هو الذي يحكم الناس، «فالجامد القوي العقل هو ذلك الذي يملك عليهم سلطان» وأحق الناس «من يستطيع التجزو أكثر»، والناس نوعان: «عاديون»، «وغير عاديين». «العاديون» يجب أن يعيشوا في طاعة وهم لا يملكون الحق في تعدي القانون، أما «غير العاديين» فلهم الحق في أن يرتكبوا الجريمة وأن يتخطوا القانون، والجريمة مسموح بها دامت «تسعى إلى حل الحاضر من أجل المستقبل»، وعليه فإن قتل العجوز المرايية الشريرة التي لا تتوانى عن القصاص من زبائنها إذا تأخروا في السداد، ليس بجريمة، لأن قتلها وأخذ نقودها سينقذ آلاف الأرواح وبمساعدة نقودها «يمكن خدمة الإنسانية جمعاء والخير العام» ولم تكن هذه «الأفكار» ترد على ذهن رسكولنيكوف وحده، بل كانت «موضوعات عادية ومكررة كان قد سمعها أكثر من مرة فقط في أشكال وموضوعات أخرى»، ولأن رسكولنيكوف كان يخال نفسه من «غير العاديين» فقد أزمع على أن «يمتلك الحق» ويتجرأ على قتل المرايية.

وتبدو «الفكرة» التي زجت بسعيد مهران على أول طريق الجريمة شبيهة «بفكرة» رسكولنيكوف، لكن - وعلى خلاف رسكولنيكوف - لا يصل سعيد مهران إلى «الفكرة» بمفرده، بل ألهمه بها معلمه رؤوف علوان (خريج الحقوق) الذي كان بالنسبة لسعيد مهران «الصديق والاستاذ وسيف الحرية المسلول»، وهو طالما «عشقه وحفظه عن ظهر قلب لطول ما أحقق فيه منصتا «لقد آمن سعيد مهران» بأفكار «رؤوف علوان وأقواله الماثورة عن القصور والأكوخ» والتي تبرر من السرقة وتعتبرها «صالحة وعدالة» و«عمل مشروع» مادامت السرقة ستصلح من الخلل في الميزان الاجتماعي وترد الحق إلى أصحابه: «فأليس عدلا أن ما يؤخذ بالسرقة بالسرقة يسترد»، لقد باتت كلمات رؤوف علوان عن «الشعب... السرقة... النار المقدسة... الثروة... الجوع... العدالة المذهلة»، باتت عقيدة لسعيد مهران الذي كان يخال نفسه «ضمير» رؤوف علوان، ولم يكن لوحده المفتون «بأفكاره» فقد

كان معه آخرون وكانت لديهم - حسب وصف سعيد مهران - «يفاعه متوثبة والقلب سكران برحيق الحماس . . . والسلاح يحصل عليه للجهاد لا للاغتيال ووراء هذه الهضبة التي تقوم عليها القهوة كان فتية يتدربون على القتال بثياب رثة وضماير نقية» . لقد اعتنق سعيد مهران أفكار القصاص الفردي بدرجة «اطاحت برأسه حتى الموت» : «ولكي تصفو الحياة يجب إقتلاع الخبائث الإجرامية من جذورها»، ولأنه كان يخال نفسه المدافع «عن حقوق الملايين» و«بطل» ممن «سيقوضون الاركان»، وبأنه «الحلم والأمل وفدية الجبناء»، فقد قرر «تطبيق الأفكار» واحتراف السرقة سيما وأنه «عظيم»^(١٠) بكل معنى الكلمة، عظمة هائلة لكنها مجللة بالسواد عشيرة المقابر ولكن عزتها ستبقى بعد الموت وضوءها تباركه القوة السارية في جذور النبات وخلايا الحيوان وقلب الانسان» .

وهكذا وبوحي «الأفكار» كانت الجريمة بداية طريق «الكفاح»، لكنهما ظلا عند نقطة البداية، ذلك لأن طريقهما كان خاطئا وواهما، فقد طاشت الرصاصات وسقط الأبرياء . . . وحقيقة فقد اندفع سعيد مهران على طريق الجريمة ليس فقط بدافع «الأفكار» ولكن أيضا من أجل الانتقام ممن خانوه شخصيا وخانوا «الأفكار» : رؤوف علوان «رمز الخيانة التي ينضوى تحتها جميع الخونة في الأرض» . . .

وبسقوط رسكولنيكوف وسعيد مهران في «برائن» الجريمة بدا كما لو كانا قد سقطا من النظام الكوني لعالم الانسان واصبحا في مواجهة الكون وضده . لقد سلك نجيب محفوظ في اثر دستوفسكي منهج «تجريب» الجريمة ووضع «الأفكار» محل الاختبار للتأكد من صدقها أو خداعها، وسقط البطلان، وسقطت «الأفكار» .

القطيعة

فبسقوط البطلين في الجريمة انقطعت الأوصال بينها وبين العالم الخارجي وباتا «غريبين» . فبعد الجريمة بدا لرسكولنيكوف أنه قد بات صريع شعور جديد غير محدد بدأ يتعمق تدريجيا بداخله، شعور بالنفور تجاه كل شيء، لقد أحس أنه كما لو كان قد

انفصل عن عالم الأحياء وأنه «قطع نفسه بمقص عن الجميع»، فكان ينطلق هائما شاردا، وإذا مكث بحجرته كان يهذي «كالمجنون»، وكان يبدو غريبا للدائرة الضيقة من المقربين والتي أصبح يحس حيالها «بالغربة» والنفور: «أمي، أختي، كم كنت أحبهما فلم الآن أبغضهما ولا أستطيع تحملهما بالقرب مني» ويتفاقم شعور «الغربة» بالإحساس بالمطاردة من جانب البوليس. إن دستوفسكي لا يعاقب بطله بتقدمه للتو إلى جبل المشنقة، بل يتركه فريسة عقاب أشد ألا وهو عذاب النفس والضمير: «وهل قتلت العجوز؟ لقد قتلت نفسي لا العجوز». لقد خطط رسكولنيكوف لقتل المراية الظالمة، لكنه اضطر لقتل شقيقتها «البرثة» ليزافيتا. لقد بدا عقاب النفس عندي رسكولنيكوف أشد هولاً من العقاب القانوني وهو عقاب لا يقدر عليه - حقيقة - إلا من «يملك ضميراً، فهو الذي يتعذب إذا وعى الغلطة، وهذا هو عقابه».

وعلى الطرف الآخر يسقط سعيد مهران بعد الجريمة صريع الخوف والغربة والمطاردة، لقد كان سعيد مهران يستشعر الغربة والمواجهة مع النفس، ومع الناس، ومع المكان الذي اكتسى هو الآخر برداء الدمامة، فالبواكي في الطريق «عابسة» والحواري «تحاك فيها المؤامرات». وضجيج عجلات الترام «يكركركالسب»، وجدران البيوت «متجهمة»، ويتعمق شعور الغربة بالإحساس بعبثية جرمته التي أدت إلى قتل بريئين: «أي هزيمة جنونية، أي جريمة بلا حدود» إن عليه أن يعيش «مطاردا» لقاء جريمة «عبثية» «يقتات بزمته انفعالات تنهال عليه في وحدته كالمطر»، وعليه أن يظل «مطاردا إلى آخر لحظة من حياته»، يعيش في حذر «كفأر يتهدهده السم والقطط وهراوات المشمزين»، عليه أن يهرب من مكان إلى آخر ويختفي حتى «يهبط الظلام» لأنه يجب «أن يتحاشى الضوء»، و«يشارك الفئران والثعابين مشاعرها حين يتسلل وحيدا في الظلمة تتربص به المدينة التي تلوح أضواؤها في الأفق ويتجرع وحدته حتى الثمالة» وهذه الوحدة والغربة تكاد تقتله، فهو - على خلاف رسكولنيكوف - «كان يود لو يتصل بالناس ليعرب لهم عما يهز صدره في الصمت والوحدة».

إن «الغربة» تصبح الواقع والمستقبل أمام رسكولنيكوف وسعيد مهران :
نموذجا الشخصية المأساوية .

إن رسكولنيكوف وسعيد مهران يحملان - حقيقة - بصمة المأساة : فكلاهما كان
ينظر إلى الواقع على أنه «مأساة» ، وكلاهما حاول التغلب على «مأساة» الواقع «بفعل»
أدى إلى «مأساة» أخرى ، لتتحول حياتهما إلى «مأساة» من الصراع بين النفس التواقية
إلى العدالة والإصلاح وبين «الوعي الممزق» أسير «الأفكار» الهدامة التي تبرر
«الجريمة» كأسلوب للقصاص وطريق نحو العدالة والإصلاح . إن هذه «الأفكار»
المريضة تطبعها بالازدواجية والتناقض بين «السامي» و«الواقعي المأساوي» ، بين
«الفكر» و«العمل» ، وقد تجلت براعة دستوفسكي ونجيب محفوظ في تجسيد هذا
التناقض الدرامي مما أسبغ على الروائيتين سمة الرواية النفسية .

تأثيرات فلسفية

ويمكن ملاحظة علاقة موضوع «الوعي الممزق» عند دستوفسكي ونجيب
محفوظ بالفلسفة المثالية وخاصة عند هيجل مما يرجح وجود مؤثرات فلسفية على
الروائيتين .

ولا يخفى على أحد علاقة الأديبين بالفلسفة ، وهما يلتقيان في التصور بوجود
علاقة حميمة بين الفلسفة والفن ، ففي رأي دستوفسكي «الفلسفة هي أيضا شعر» ،
فقط في أعلى درجة له»^(١١) ، أما نجيب محفوظ فهو على ثقة بأن الفن «لن يؤدي مهمته
أكمل الأداء ما لم يؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة»^(١٢) .

وقد اجتذبت الفلسفة المثالية اهتمام الأديبين ، فقد أولع دستوفسكي ولعا كبيرا
بفلسفة هيجل ، وعكف على دراستها^(١٣) ، كما أغرم نجيب محفوظ بالفلسفة المثالية :
«الروحية» وكتب عنها^(١٤) .

يتسق تصور دستوفسكي ونجيب محفوظ لأزمة «الوعي الممزق» عند بطليهما
مع التفسير الذي يعطيه هيجل : «العصر يشكل العقول والطبائع»^(١٥) ، «فالوعي

الممزق» يظهر في المراحل التاريخية الانتقالية حين تتكسر قيم وأفكار قديمة، وتولد قيم وأفكار جديدة، ففي مثل هذه الظروف يفقد «الوعي الممزق» الركيزة الفكرية الصحيحة، وتختلط عليه الأمور ويوقع في صراع بين الموروث^(١٦) والجديد، وتكون النتيجة في هذا الصراع في صالح «الجديد»، فينبذ «الوعي الممزق» القديم ويعتق الجديد. إن هذا التصور ينسحب على حالة رسكولنيكوف وسعيد مهران اللذين وقعا ضحايا «أفكار» بعثتها ظروف مرحلة تاريخية انتقالية، فتاه «وعيهما الممزق» بين «الأفكار» و«الموروث»، فاختارا «الأفكار» ونبذا «الموروث»، وبذا أصبحا «منبوذين». ولم تكن هذه «الأفكار» بأفكار الاشتراكية العلمية، بل كانت «أفكار» فوضوية مدمرة ارتد عنها رسكولنيكوف: فيلسوفها ومطبقها في «الجريمة والعقاب»، ورؤوف علوان منظرها في «اللص والكلاب»، كما أودت بالبطلين عند حافة المأساة، ولقد تجلت إنسانية دستوفسكي ونجيب محفوظ في تجسيد هزيمة «الأفكار»: «الجريمة كأسلوب للإصلاح، فالسرقة والقتل اللذان حرمتها الشرائع السماوية والأعراف الاجتماعية لا يؤديان إلا إلى الهلاك - تماما - كما حدث مع رسكولنيكوف وسعيد مهران. وبهذا التناول «للأفكار» تستمد روايتا «الجريمة والعقاب» و«اللص والكلاب» سمة الرواية الفلسفية^(١٧).

من جهة أخرى يلتقي دستوفسكي ونجيب محفوظ مع الفلسفة الوجودية في الاهتمام بموضوع «حرية الفرد» وحق الإنسان في استخدام «الارادة» في مواجهة المجتمع من أجل تأكيد الحياة الإنسانية، فليس بصدف أن يكون بطلا دستوفسكي ونجيب محفوظ الموضوعان في وضع المواجهة مع المجتمع ممن يعرفون القانون ويدركون عقوبة الجريمة (رسكولنيكوف طالب الحقوق، سعيد مهران تلميذ رؤوف علوان خريج الحقوق). إن رسكولنيكوف وسعيد مهران يبدوان (نظريا) ممثلين للفكرة الوجودية بحق الإنسان في اختيار طريق الحرية ولو أدى الأمر إلى عداة المجتمع، لكن التجربة الإنسانية للبطلين تكشف عن خطأ النظرية، وهما في هذا يتناقضان مع اعتقاد الوجوديين باتباع «طريق الحرية» انطلاقا من مبدأ «كل شيء مباح»، ومن هنا جاءت النهاية المأساوية للبطلين.

إن دستوفسكي ونجيب محفوظ يفترقان في رسم النهاية، فبينما يذهب بطل دستوفسكي - طوعا - للاعتراف بجريمته ليحكم عليه بالسجن والنفي إلى سيبيريا حيث تبعث روحه من جديد بعثا دينيا وأخلاقيا وروحيا بفعل الحب الذي جمع بينه وبين سونيا^(١٨)، نجد أن سعيد مهران يقاوم الشرطة حتى آخر أنفاسه التي تحبو معها «سنا بلا أمل»...

إن هذا الاختلاف في النهاية يمكن فهمه في ضوء تصور كل من دستوفسكي ونجيب محفوظ «للطبيعة الانسانية»، فبينما لا يعتقد دستوفسكي بأن الظروف وحدها تفسر الشر، فهذا يعني عدم الأخذ في الحسبان للطبيعة^(١٩)، فالشر يكمن عميقا في النفس، ومن ثم يحىء التطهير من الشر والتغيير عند بطل دستوفسكي من داخل النفس. أما نجيب محفوظ فبطله تحاصره الظروف وتصرعه فالتغيير لا يتأتى إلا من الخارج: من الظروف التي تنتصر عليه وتهزمه، وهذه النهاية تتسق ومفهوم نجيب محفوظ الذي يرى بأن «الطبيعة البشرية واحدة ولكن المناخ هو المؤثر الحقيقي في المجتمع»^(٢٠).

وقد تميزت «الجريمة والعقاب» عن «اللص والكلاب» بثناء الخلفية الاجتماعية التي تبرز تناقضات الواقع في مدينة بطرسبرج (ليننجراد حاليا)، كما اتخذت دراما الأفكار في عقل رسكولنيكوف صورة أكثر حدة عن مثيلتها في عقل سعيد مهران، ومن ثم بدا بطل دستوفسكي أكثر تعقيدا وإبهاما. أما رواية «اللص والكلاب» فقد تميزت بشاعرية التعبير الرمزي الذي ينفذ من خلال النسيج الروائي ويساعد على الكشف النفسي للشخصية المحورية في الرواية. ولعل من أجمل هذه الرموز وأبلغها رمز «النخلة» التي تجسد لوعة سعيد مهران وحنينه إلى حياة الدفء والنور والسكينة، فعند «النخلة» كان ميلاد حبه، وتحت النخلة «ندت همسات ندية كأفراح الفجر، وتكلمت سناء الصغيرة في حضنه بلغة فطرية ساحرة»، وفي أقصى ساعات الكرب كان قلبه «يحن إلى الظل» ويتحسر على «عهد النخلة بعدما انقضى وفصل بينك وبينه الدم والرصاص والجنون»..

وتتميز الروايتان بالمنولوج الحار المتدفق السريع النبض والايقاع، وقد استخدم نجيب محفوظ اسلوب التطور بالحدث الذي يقوم على التطور من خلال انسياب مجرى الشعور عند سعيد مهران، وامتداده في فيض متصل يجمع الماضي والحاضر ويشير في الوقت نفسه إلى المستقبل^(٢١).

سر التشابه

ويتبادر إلى الذهن سؤال: ما هو سر التشابه الكبير بين رواية دستوفسكي «الجرمة والعقاب» ورواية نجيب محفوظ «اللص والكلاب؟»، لقد استلهم نجيب محفوظ - وكما هو معروف - فكرة رواية «اللص والكلاب» عن قصة حقيقية، ولكن لص نجيب محفوظ ليس بذلك «السفاح» الذي نشرت أخباره الصحف، فقد انتقى نجيب محفوظ بعض أطراف القصة الحقيقية وأعاد صياغتها فنيا من منطلق رؤاه، ولا يستبعد أن تكون رواية «الجرمة والعقاب» قد لعبت دور «القدوة الادبية» التي ساهمت في إكساب قصة السفاح ذلك العمق الفلسفي والبعد النفسي الذي يبرز في ضوء من ظروف الواقع المصري إبان الخمسينات وعلى غرار ما صنع دستوفسكي مع بطله المجرم. أما التشابه في الرؤية الفكرية في الروايتين فينبع من وحدة الرؤيا الانسانية عند كل من دستوفسكي ونجيب محفوظ، ونحن إن جردنا رسكولنيكوف وسعيد مهران من سماتهما القومية، وعبيق مدينتهما المميز، ونبض تاريخهما المحسوس، فإننا سنجد أنفسنا إزاء معادلة إنسانية محضة أركانها: الانسان والظروف، والوعي الممزق و«الأفكار» المضللة. إن مأساة رسكولنيكوف وسعيد مهران هي مأساة الانسان أينما وجد واقتلع عن جذوره وتراثه الروحي والانساني، وبات فريسة «أفكار» مدمرة تعصف به ويمن حوله. ومن هذا البعد الانساني حصل أبطال دستوفسكي على الخلود، ونال نجيب محفوظ أرفع التقدير على تلك الشخصيات «التي تخاطب البشرية جمعاء»^(٢٢).

المراجع

(١) أ. بوشكين، المؤلفات الكاملة، ج ١٢، موسكو - ليننغراد، ١٩٤٩، ص ٨٢ (بالروسية).

- (٢) من حديث مع نجيب محفوظ بعنوان «أتحدث إليكم»، أجرى الحديث صبري حافظ - دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، ص ٩٤.
- (٣) عن كتاب د. ابراهيم الشيخ «مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ» القاهرة ١٩٨٧، الطبعة الثالثة، ص ٢٩.
- (٤) صدرت أول ترجمة عربية لرواية «الجريمة والعقاب» لدستوفسكي في عام ١٩١٤ وقد قام بالترجمة المفكر والأديب سلامة موسى.
- (٥) أكد العديد من النقاد السوفيت على المكانة الخاصة التي تحتلها رواية «الجريمة والعقاب» لدستوفسكي، حيث شاهدوا بها اكمل اعماله الروائية انظر (بالروسية) - على سبيل المثال - ف. كيربوتين «ياس وهزيمة رسكولنيكوف» موسكو، ١٩٧٠، ف. يفين رواية «الجريمة والعقاب» في انتاج ف. دستوفسكي موسكو ١٩٥٩، وكذلك لفتت رواية «الرص والكلاب» الانتظار اليها بصفتها نقطة تحول في اسلوب نجيب محفوظ في معالجة فنه - انظر د. فاطمة موسى بين اديبن، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٣٨.
- (٦) وثيقة النص الكامل لمحيثات منح جائزة نوبل في الادب لعام ١٩٨٨ للكاتب الكبير نجيب محفوظ، الاهرام، عدد ١٦/١٠/١٩٨٨، ص ١٣.
- (٧) مجموعة أبحاث في كتاب «دستوفسكي» الفنان والمفكر، موسكو ١٩٧٢، ص ٣١٤ (بالروسية).
- (٨) د. محمد حسن عبدالله «الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ»، ١٩٧٨، ص ٢٣٥.
- (٩) اختلف النقاد السوفيت في تحليل شخصية رسكولنيكوف، فقد شاهد البعض فيه نفسا مريضة و«ذو طبيعة عصبية ومغتل التفكير»، بينما شاهد البعض الاخر فيه تجسيدا «لدراما الفكر». انظر «بالروسية» اتوف، دستوفسكي «دراسة انتاجه»، موسكو ١٩٦٨، ص ٢٢٢، جروسيمان «دستوفسكي»، موسكو، ١٩٦٥، ص ٣٥٨، ستيبانوف «دستوفسكي» تاريخ الادب الروسي، موسكو ١٩٧١، ص ١٠٢، وكذلك اختلف النقاد العرب في تفسير دوافع سعيد مهران وتقييم شخصيته بين مبرر يشعر «بالشفقة» ومستكر يشعر «بالنفور»، راجع على سبيل المثال د. محمود الربيعي «قراءة الرواية» القاهرة، ١٩٧٤، ص ٢٥، ود/مصطفى علي عمر «القصة وتطورها في الأدب المصري الحديث» القاهرة ١٩٨٢، ص ٢٩٣، د. فاطمة موسى «بين أديبن» القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٣٥.
- (١٠) من اليسر ملاحظة تشابه بين تصور رسكولنيكوف بأنه من «غير العاديين» وتصور سعيد مهران بأنه «عظيم»، وارتباط هذه الأفكار بفلسفة نيتشه عن «الانسان الأعلى»، فقد شاهد البعض تأثيرا لدستوفسكي على نيتشه، راجع (بالروسية) دستوفسكي الفنان والمفكر، مجموعة أبحاث، موسكو، ١٩٧٢، ص ٢٣٩، كما يرجع تأثير لافكار نيتشه هذه على نجيب محفوظ، وقد يكون هذا التأثير من خلال علاقة نجيب محفوظ بسلامة موسى الذي لعب دورا في التكوين الأدبي لنجيب محفوظ والمعروف بتأثره بنيتشه.
- (١١) عن خطابات دستوفسكي، موسكو، ليننغراد، ١٩٢٨ - ١٩٣٤، ص ٥٠ (بالروسية).
- (١٢) نجيب محفوظ «الفن والثقافة»، المجلة الجديدة، اغسطس ١٩٣٦، ص ٤٦.
- (١٣) خطابات دستوفسكي، ج ١، ص ١٣٩ (بالروسية).
- (١٤) نجيب محفوظ «ماذا تعني الفلسفة»، المجلة الجديدة، فبراير ١٩٣٥، ص ٤٠.
- (١٥) مؤلفات هيجل، موسكو، ١٩٥٩، ج ٤، ص ٢٧٩.

(١٦) يدخل في الموروث علاقة الشخصية بالدين، وقد صور دستوفسكي ونجيب محفوظ تأرجح بطلبيهما بين الدين واللا دين، وقد اتضح هذا التأرجح عند سعيد مهران في علاقته بالشيخ الجنيدى الذي كان يلجأ إليه بحثاً عن ملاذ للنفس لكنه ما أن يذهب إليه حتى يصم أذنيه عن سماعه ويرفض الوضوء والصلاة.

(١٧) أشار العديد من النقاد السوفيت إلى الطابع الفلسفي «للجريمة والعقاب». انظر على - سبيل المثال - جروسمان «شاعرية دستوفسكي» موسكو ١٩٢٥ (بالروسية)، وكذلك أشير في النقد العربى إلى الطابع الفلسفى لرواية «اللص والكلاب». انظر - على سبيل المثال - محمود أمين العالم «تأملات في عالم نجيب محفوظ»، القاهرة، ١٩٧٠.

(١٨) يلتقي دستوفسكي مع نجيب محفوظ في تصوير المرأة البغي، فقد كانت سونيا بالنسبة لرسكولنيكوف بمثابة الملاذ، وكان يمد في شخصها «عذاب الانسانية» وهي رغم السقوط - بفعل الظروف - كانت تبدو على خلاف رسكولنيكوف شديدة التدين والرضاء بالقدر - وقد كانت بالنسبة له المرفأ الروحي «الذي نشد فيه الانسان حين كان يلزمه الانسان»، وكذلك كانت نور بالنسبة لسعيد مهران الذي كان يدهش ويعجب «لحرارة قلبها وقوة اصرارها»، فقد كانت نور - رغم السقوط - تنوق إلى حياة الأمان والاطمئنان، وإلى عاطفة انسانية خالصة، وتحلم بكليات ضاربة الودع التي تنبأت لها «بمستقبل كالورد».

(١٩) دستوفسكي «الجريمة والعقاب»، موسكو، ١٩٧٠، ص ١٩٦ (بالروسية).

(٢٠) حوار مع نجيب محفوظ، أجرى الحوار عصام عبدالله، مجلة القاهرة، عدد ١٥ يناير، ١٩٨٧، ص ٣٩.

(٢١) د. محمود الربيعي «قراءة الرواية»، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٣٠.

(٢٢) النص الكامل لحيثيات منح جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٨٨ للكاتب الكبير نجيب محفوظ، الأهرام، ١٤ أكتوبر ١٩٨٨، ص ١.





واشكاليات
الحداثة
و«شخصياتها»
في الروايات
الاجتماعية الأولى

بمقام : سامي خشبة

في نفس ليلة إعلان فوزه بجائزة نوبل للآداب، قال نجيب محفوظ إنه كان يتمنى لو فاز بها قبله طه حسين وعباس العقاد وتوفيق الحكيم . وفي اعتقادي انه كان بهذا القول يشير الى معنى مزدوج : وجهه الأول هو ان هؤلاء الرواد الثلاثة للثقافة العربية الحديثة (او التحديث الفكري المنهجي ، والفني، كانوا يستحقون - باشخاصهم - الاعتراف الاول بقيمة انتاجهم ومغزاه - على الاقل من جانب الدوائر الاكاديمية والمتخصصة في الغرب . اما الوجه الثاني لدلالة قوله نجيب محفوظ تلك،

فهو ان «الثقافة العربية الحديثة» انجزت على ايدي هؤلاء الرواد - والكثيرين غيرهم من جيلهم ومن الجيلين : السابق عليهم مباشرة والتالي لهم - ما كان يدفع الى الاعتراف بها، بوصفها ثقافة ايجابية ونتيجة لأعمال متميزة عما تنتجه الثقافات الاخرى؛ وان انتاجها هذا انما يعكس بصدق واصالة جوانب الواقع الروحي والعقلي والاجتماعي، ويجسد الاشكاليات الحقيقية التي واجهها ويواجهها هذا الواقع بكل جوانبه وتحليلاته.

أما عن المعنى الأول، فبالإضافة الى احتمالات - بل وقائع - الاختلاف الشديد حوله، فانه ما يزال بحاجة الى جهود نقدية كثيرة ومتنوعة لاثباته اثباتا علميا وقادرا على حل الاختلاف او على الأقل على تخفيفه. وليس هذا المعنى الأول هو - على اي حال - موضوعنا الآن.

أما عن المعنى الثاني - او الوجه الثاني لمعنى قوله نجيب محفوظ - فهو ما قد نستطيع تقديم تصور أولي وموجز له في هذا المقام، ليس لبساطته او لسهولة تناوله - رغم وضوحه - وانما لأنه يتعلق مباشرة بنجيب محفوظ. فنحن نعتقد ان انتاج نجيب محفوظ الأدبي - في الرواية والقصة - انما يمثل أفضل تمثيل الاستيعاب الكامل لكل من اشكاليات الواقع العربي في مصر (الروحية والعقلية والاجتماعية) ومنجزات الثقافة التي تعاملت مع تلك الاشكاليات والتي أفرزها ذلك الواقع. ويعتقد هذا الكاتب أيضا - انه ربما كان من حسن طالعنا أن تحقق ذلك الاستيعاب لاشكاليات واقعا الحديث ولمنجزات ثقافته، من خلال عقلية ابداعية قادرة على التركيب والخلق الفني. فقد كان المطلوب استيعابه بالغ التعقيد والتنافر، متعدد المستويات والمصادر (رأسيا وأفقيا) لدرجة تستعصي على القدرات المتاحة (ربما حتى الآن) في اتجاه او في ميدان «التحليل»؛ ولولا ان اتاحت لنا - في موهبة نجيب محفوظ - هذه العقلية الابداعية القادرة على التركيب والخلق، لربما تحول نجيب الى مجرد واحد من شارحي الفلسفات - القديمة او الجديدة، الأصلية او «المستوردة» - وناقليها الكثيرين في جيله؛ ولربما ضاع في الطريق الذي تجنبه في مرحلة مبكرة، حين تخلّى عن استكمال رسالته الأكاديمية الأولى.

عندما رأى وسمع

فما الذي استوعبه - في اعتقادنا - نجيب محفوظ؟

كان في التاسعة من عمره - أو يكاد يبداها - حين انفجرت ثورة ١٩١٩ الوطنية في مصر ضد الاحتلال البريطاني وقد رأى نجيب بعينه المظاهرات تضم «الأفندية» من الطلبة وأبناء البلد لابسي الجلابيب، والأزهر بيت المعممين يتوسطهم قساوسة بقلانسهم وعمائمهم، ويرفعون علما عجيبا يضم «الهلال والصليب» عند ساريتة والهلال والنجوم الثلاثة في جزئه الخارجي : انه علم شعبي ابتكره الثوار ليوажهوا محاولة المحتلين تقسيم الأمة، ولكي يحققوا - بمعناه - توحيدها في «حضن» علم الدولة الرسمي، وكان يجب أن يتفرج على المظاهرة ليشعر بلذة الخوف من طلقات الرصاص. ولكنه كان في نفس الآونة يسمع «حواديت» جدته وأمه، ويخرج إلى السوق أو الى الزيارات المنزلية مع الأم، ليسمع «ثروة» هائلة من قصص النساء عن أنواع الطعام او عن مشاكل العائلات من زواج أو طلاق أو «مصاريف» أو عن مشاكل الجيران.. تروى هذه «الثروة» كلها بمفردات - لغوية وحركية - لم يهتم بعد علماء الانثروبولوجيا المصريون بتسجيلها قبل أن تضع - ولا يعرف قيمتها وقوتها «التعبيرية» إلا من تأملها - من بعد - بعقل سيميوطيقي مدرب.

ولست أعترز هنا أن ألاحق تفصيلات أو خطوات «التربية» الوجدانية والعقلية التي عاشها نجيب محفوظ (وفي هذا يمكن الرجوع إلى كتاب الأستاذ جمال الغيطاني الثمين - على صغره : نجيب محفوظ يتذكر - وسوف نعود اليه مرارا في السطور القادمة). ولكن لابد من تحصيل صورة واقعية للبيئة الاجتماعية - الفكرية - التي استوعب نجيب محفوظ كلا من ملاحظها الخارجية، وجوهرها الروحي والنفسي والاخلاقي، ومنجزاتها «الثقافية» التلقائية منها - والاصطناعية : أي البيئة التي استوعب نجيب - وما يزال يستوعب - جانبها الثابت، المتكون، والذي يختلط بغيره ويشحب ويتوارى متلاشيا ولكن في بطاء شديد، وبجانبها المتحرك، الذي يجرى تكوينه، والذي يتغير - أو يغير - جله كثيراً وسريعاً والذي تمزج فيه اخلاط كثيرة من القيم والمناهج وأساليب التفكير والمعتقدات والمعلومات وتتضارب، فيها هي تختلط

أيضا وتمتزج وتتناقض مع عناصر الثابت القديم المتلاشي..

ربما في العاشرة من عمره - أي في عام ١٩٢١ - بدأ تعليمه النظامي الحديث؛ وبدأ يمتزج في عقله التركيبي المبدع «تراثه» الخاص المصنوع من الحوادث ومن ثروة مفردات عالم النساء القاهريات العظيم الخصوبة، ومن «مناظر» المظاهرات وخبرات اللعب وحفظ القرآن الكريم دون فهم.. بدأ يمتزج في عقله التركيبي المبدع هذا التراث، بأشياء جديدة من اللغة «المنتظمة» التركيب والدلالات، ومن التاريخ والأدب الجغرافيا والأحياء، ولكن لهذا الالتقاء - أو الامتزاج - في الذهن معنى آخر*^(١).

منذ العشرينات - على الأقل، كانت قوة دفع جبارة تتجمع تحت ركام أو أطلال العالم القديم - في مصر خصوصا، وفي القاهرة بشكل أكثر تخصيصاً - ومستعد للانفجار الذي سيكتسح كل شيء في السنوات التالية. ولقد عايش نجيب محفوظ سنوات هامة من مرحلة تكون تلك القوة الهائلة، وعاشها «في قلب» أكثر فئات المجتمع المصري مشاركة في صنعها، والتأثر بها - فئة المعلمين الموظفين والمهنيين من الطبقة الوسطى ذوي الأصول الشعبية.

وهو يقول للغيطاني انه حسم ترده بين الفلسفة والأدب - ومن ثم بدأ «القراءة» المكثفة في عام ١٩٣٦. ولكنه قبل ذلك كان تلميذا «نجيبا» لنظام تعليمي لا يستهان بمناهجه الدراسية (بل تبدو الآن هذه المناهج كأنها وضعت لتخريج «مثقفين» لا مجرد متعلمين) التي تقرأ فيها نصوص كتب تراثية هامة (كالكامل والأمالي) في الأدب، أو مقامات الحريري وكنيلة ودمنة في اللغة.. الخ.. وكان أيضا قد تخرج متفوقا في قسم الفلسفة، قبل أن يتفرغ بكليته للقراءة والابداع، ومعايشة «الواقع» بكل جوانبه من خلال الوظيفة والمقهى والأسرة القبائلية..

ولكن ما كان أكثر أهمية، وما استوعبه نجيب حقا، كان هو المناخ الاجتماعي - الثقافي - العاصف منذ خرج الطفل إلى الشارع وإلى الصحيفة والأغنية والموسيقى والكتاب والصحاب.

لقد وجد هذا الفتى عالما بأكمله يموج بمتناقضات فعالة متداخلة، هي التي صنعت معالم العصر وجوهره بالنسبة لـ «الشرق» بشكل عام؛ وبالنسبة لمشرقنا العربي خصوصا، وبالنسبة للقاهرة - في مصر - على وجه أكثر تخصيصا كما قلت من قبل. ويطيب للبعض أن يتحدث عن تأثير المجتمع النهري المنتظم في المساعدة على خلق دولة، ومن ثم في خلق الدولة الحديثة، والطبقة الوسطى بالتالي، وهي التي تحتاج إلى الرواية، وتنتجها ولكن هذا الكاتب يرى أن عاصفة التناقضات التي اكتسحت نظام المجتمع النهري - الزراعي - القديم من أسسه وأعادت تشكيله في غمار عملية هدم مؤلة، هي التي أوجدت ضرورة الرواية. لقد كانت الملحمة نتاجا لعصور سميت باسمها (عصورا ملحمية) : عصور هجرة الشعوب وتصادمها وارتطام قيمها وثقافتها وتبلور ثقافات جديدة في مدن - دول أو في امبراطوريات، أو في دول قومية تتوسع طموحا إلى الامبراطورية. وكانت الرواية نتاج عصر مشابه، هاجرت فيه الطبقات وانفتحت الحواجز الاجتماعية - والثقافية بالتالي - فأصبحت «المأساة» ضرورة، وأصبح السرد الثري - بكل أدواته وأشكاله وأساليبه - وسيلة لبناء موقف ممتد تتخلق فيه الشخصية وتشتبك في صراعاتها - مع غيرها ومع بيئتها. في السرد الروائي، لا الحوار المسرحي، فقد كان العلم يحتاج إلى التركيب الكثيف حتى يمكن استيعابه.

مثل هذا العصر هو الذي أنتج موهبة نجيب محفوظ، في بيئة عصفت بها التناقضات، مهلكة حياة قديمة، وباعثة حياة جديدة، ومثل هذا العصر بتناقضاته، وضحاياه وثمراته هو الذي استوعبه نجيب محفوظ.

رموز الأجيال

كانت التناقضات قد جسدتها منتجات أربعة أجيال على الأقل من الأدباء واللغويين والفقهاء والمفسرين والمؤرخين والمترجمين والنقاد والقانونيين والسياسيين وكتاب الصحف والشعراء : وإذا استثنينا جيل النصف الثاني من القرن الثامن عشر (جيل حسن العطار ومرضى الزبيدي واسماعيل الخشاب . . الخ) فإن نجيب محفوظ

«وصل» بعد أجيال الطهطاوي، ثم علي مبارك، ثم محمد عبده ورشيد رضا ولطفي السيد، ثم طه حسين وشوقي والعقاد وسلامة موسى والحكيم وهيكل.. ولم يكن هؤلاء - وليسوا بالنسبة لنا هنا - سوى «رموز» لأجيالهم التي ضمت تخصصات عديدة، وتوجهات بالغة الاختلاف والتناقض إلى حد مطالبة البعض بدم البعض أو برؤوسهم، بدعوى الكفر أو الزندقة، أو بدعوى الخيانة للوطن. ومنذ الزبيدي، والقاهرة تستقبل «رموز» المتناقضات المشابهة من لبنان وسوريا والعراق وشبه الجزيرة : استقبلت الشدياق وصروف، كما استقبلت الكواكبي والبستاني، كما استقبلت زيدان والرصافي وغيرهم وغيرهم : وفيها التقت التناقضات كلها، واختمرت وصولاً إلى الغليان الذي اضطرع فيه كل شيء مع كل شيء :

إليها انتقلت عملية نقل «النظم الحديثة» الغربية (من الآستانة وجبل لبنان) حتى تصبح مشروعاً كاملاً لكل مجالات العمل، لكي يصطدم بعنف مع بنيان الركام الموروث القديم، اصطداماً صار يعرف فيما بعد - منذ عصر الأفغاني في القاهرة على الأقل - بصدام «الشرق - الغرب» الممتد بأشكاله وأعماقه المختلفة إلى الآن؛ وظن البعض أنه صدام يمكن استثنائه، وتوطينه إذا أطلق عليه اسم صدام : «القديم - الجديد»، ولكن الصدام نفسه - وقد استوطن بالفعل حتى صار سمة «محلية» دائمة طوال القرنين الأخيرين، ما يزال صداماً بين الأصيل النهار الذي لا يريد أن يموت بهدوء، وبين الوارد الذي تقاومه التربة المحلية بضراوة وهي تشتهي بعنف، فيما يتخلق بالتدرج «أصيل - جديد» يتردد بين الحركة النشطة والسكون الميت دون انتظام.

صراع أساسي

وتجلى هذا الصراع الأساسي «عاريًا» مجرداً - كاهيكل - بالنسبة للعقول التحليلية - الفكرية، وحتى بالنسبة للعقل الدرامي الساكن : عند طه حسين (أديب) والعقاد (في بيتي) ويحيى حقي (قنديل أم هاشم) والحكيم (عصفور من الشرق).. وتمثل لهم هذا الصراع الأساسي في صورة مواجهة بسيطة، يمكن اختزالها إلى التقابل

بين ما هو «محلي» وبين ما هو «غربي»، في مجال القيم الدينية، أو الخلقية، أو العملية النفعية، فاصطنعوا في الأعمال الابداعية، أو الفكرية (كما صنع العقاد) شخصيات، أو رموزا من الأشياء وعناوين الكتب، تشير كل منها إلى المحلية، أو إلى الغربية، واصطنعوا مواقف - أو سجلوا تأملات - تصور أو تحلل المواجهة الصراعية بين هذه وتلك.

عند نجيب محفوظ تم «التركيب» النهائي في صياغته المحلية دون خلل أو نقص، ودون أن يظهر للعين أي أثر من ذلك الهيكل العظمي المجرد «التحليلي» الناقص للصراع. ومنذ «القاهرة الجديدة» بدأ «الصراع» مجسدا كله في شخصيات متكاملة «محلية» لا تشير أي منها إلى «مصادرها»؛ ولكنها مركبة فنيا بحيث تبدو وكأنها «موجودة» بفطرتها بهذا التوجه أو ذاك.. إنهم مجموعة الأصدقاء الطلبة، الذين تخرجوا لتوهم من الجامعة، أحدهم اخواني (اسلامي - سلفي) وآخر وفدي، وثالث متفرنج، والرابع «لا يؤمن بشيء» ولا ينتمي لغير منفعة.. بذلك يبدو «الصراع» وقد تم توطينه، وانتقل من حالة «التجريد» التحليلي البارد، إلى التركيب المتكامل الضارب بجذوره في أعماق التكوين العقلي، النفسي، الخلقى، لأنواع «تجليات» الشخصية المحلية : من مجموعهم، ومن تجمعهم، ومن تنافرهم تشكل «حالة» الواقع في جانبه القيمي : الخلقى والنفسي، متراكبا، مسكوبا كالمزيج في بوتقة الموقف الروائي الواقعي، ولكنه الواقع «المفكك» أيضا، المنقسم على ذاته، وفي ذاته، المتنافرة أقسامه بلا أمل في امتزاج، إلى أن يتركز الموقف الروائي في مأساة اللامتنمي الساقط خلقيا ونفسيا (مجموعة عبدالدايم ونماذجه المتكررة في الرواية نفسها) : النموذج والهدف الرئيسي في الرواية، والهدف الرئيسي لها. ولكنهم رغم محليتهم الكاملة، ورغم ما يشيرون إليه (أو يدلون عليه) من «توطن» الصراع، فإن منبع الصراع نفسه يجثم كالظل القاتم، وقد ندركه بصورته الشبحية من اشارات الكاتب المتفرقة إلى اختلاف أنواع الملابس أو الأثاث أو الأطعمة أو السلوك في نوعين من «المنازل» تنتمي إلى عالمين مختلفين في مدينة واحدة. ولا يصرح نجيب أبدا بأن أحدهما نوع محلي أصيل، والآخر مستورد (افرنجي).. كلاهما أصبح محليا، أحدهما

قديم أصيل، والآخر جديد يريد أن يكون هو «الأصيل» وحده، أو الجدير بالأصالة وإن لم يمتلكها.

إن مسألة الأصالة، أو العراقة، أو الانتماء الحقيقي للمكان (للمدينة) ليست خاصة بالشخصيات الانسانية الفنية (تماما كما أنها ليست خاصة بالبشر، أو مقتصرة عليهم في الواقع). . . وإنما هي مسألة تمتد إلى عناصر تكوين «المكان» نفسه (المدينة مرة أخرى) من منازل وشوارع وأثاث وملابس وأطعمة وأصوات وفنون : إن الزمان الواحد يستطيع أن يحتوي مكانين - أو نوعين من الأمكنة، أو مكانا له وجهان وله انتماءان يريد كل منهما أن يدعي لنفسه - وحده - الحق في تمثيل المكان كله، وفي وراثة كل الزمان (التاريخ). ولكن «المأساة» لا يمكن أن تكون كذلك، ولا يمكن أن تتجسد إلا من خلال مصائر البشر - الشخصيات. فالمأساة لا يمكن أن تطول الأشياء، ولا دقائق الزمن سوى في الشعر - في نوع خاص من الشعر. ولكننا بصدد كتابات روائي يريد أن يستوعب معطيات حياة.

مستوى جديد

في «خان الخليلي» تتصاعد الحالة الصراعية إلى مرتبة أعلى، وإلى مستوى جديد. وقد رأى أستاذنا الراحل الدكتور محمد مندور في «احمد افندي عاكف» مجرد ممثل لفئة صغار الموظفين المطحونين الذين يكونون قطاعا هاما من الطبقة الوسطى المصرية : أو «البورجوازية الصغيرة» - وذلك في كتابه الشهير عن : نماذج بشرية. ولا شك أن هذه رؤية صحيحة في مجملها، ولكن توصيف الدكتور مندور لتكوين احمد عاكف الخلقى والفكرى والنفسى - والسلوكى بالتالى - يمكن أن يكون توصيفا عاما لأي بورجوازي صغير يشبهه - من الخارج فحسب - في أي «وطن» أو مجتمع في الدنيا (ما الفرق بينه - بتوصيف الدكتور مندور - وبين موظف تشيكوف الصغير الذي مات لأن رئيسه رفض قبول اعتذاراته المتكررة عن خطأ غير مقصود عندما عطس الموظف على صلعة رئيسه الذي كان جالسا أمامه في المسرح؟).

نرى في «تركيبة» احمد عاكف - باعتباره شخصية - وفي تركيبة مأساته شيئا

مختلفا، يجعله أكثر خصوصية بكثير من مجرد كونه «بورجوازيا صغيرا» : إنه المثقف المصري في الأربعينات، الذي يتوظف في مكان ضئيل فيظل ضئيل المكانة في مجتمعه حيث «التعليم» الذي لم يحصله، وسيلة رئيسية من وسائل الصعود الاجتماعي، ولذلك فإنه - بالذات - لا يصعد سلم المجتمع. وهو المثقف الذي حصل ثقافته دون نظام ولا سعي للتخصص، ولا قدرة على التعميق، أكثر قراءته «نزاعة إلى المعارف القديمة سريعة مضطربة». . . وسنكتشف في خضم الرواية أن هذه المعارف القديمة المعروفة بسرعة واضطراب، لم تكن سوى أشتات من المعرفة التراثية العربية. إن الرجل في سعيه إلى المعرفة، كان يتوغل في الأطلال المجيدة لثقافة أمته العريقة دون أن يتزود بما يساعده على أن يفهم البعد التاريخي لهذه المعرفة، ولا أن يتخذ بالتالي منها أي موقف نقدي. . . وهو لا يعرف قيمة معرفته - أو ثقافته الحقيقية - إلا من خلال مناقشاته على المقهى مع المحامي - دارس القانون والفلسفات الغربية، الماركسي فيما يبدو - ذو العين الواحدة والنظارة الفاتحة - أحمد أفندي راشد. لقد سأله المحامي - ممثل الثقافة الوافدة (النقيض لثقافة عاكف ومجتمعه الراكدة) سأله ذات مرة - وكان يتحدث عن إرادة القوة التي تخلق الناس الأبطال - قائلا : انت من اتباع نيتشه يا أستاذ؟ فبهت أحمد عاكف ولم يجر جوابا؛ فمن نيتشه هذا، وما معنى السؤال : انها لحظة من لحظات تلقي الضربات القاتلة - لا لكبريائه الشخصي فحسب - وإنما لتكوينه الفكري والخلقي والنفسي برمته. هنا تتواجه الثقافتان والمصيران مواجهة مفاجئة - تؤكد فجيعتها عوامل أخرى كثيرة، على رأسها عجز أحمد عاكف عن أن ينتمي - بهدوء - لثقافته القديمة - كما يفعل المعلم نونو الخطاط - الذي يكتب آيات الخط العربي دون أن يفهم شيئا من معنى ما يخطه بأصابعه الملهمة، والذي «يلعن أبو الدنيا» ويتزوج ما شاء له من نساء ويحب هتلر الذي تدك طائراته مدينته. أحمد عاكف لا ينتمي بهدوء - ينتج عن الانعدام الكلي للمعرفة وللوعي - لثقافته هذه، وهو يكره الثقافة النقيض - الوافدة - التي تجسدت في هذا النموذج البغيض من التعالي وادعاء فهم كل شيء وصرامة اللفظ وازدراء «عادات» أهل الحان : عاداتنا هكذا، لابد أن يكون قد هجس أحمد عاكف لنفسه وهو يتخذ قراره النهائي بأن يبغض هذا

«المتفرنج» العقلي بغضا لا يدانيه سوى حبه للمعلم نونو، رغم عدم ادراكه - تماما - لما يمثله هذا أو ذاك، ورغم عجزه عن التواصل الحقيقي مع أي منها : لقد تواجعت الثقافتان عندما تجسدت كل منها في كيانه «المحلي» : نونو واحد راشد؛ ولكن دون أن ينفجر بينهما صراع خارجي واضح : كان اصطراعهما (الثقافتان) تحتيا ومكتوما يكاد يشبه «التحاشي» وتجنب الالتحام . أما الاصطدام الحقيقي للصراع، فكان من داخل احمد عاكف نفسه، ولكنه احتدام لم يدم طويلا، لأن أحمد عاكف سارع إلى قوقعته الخاصة الفكرية / الخلقية / الوجدانية، أو سارعت القوقعة الى اطباق كفيها عليه لتحتويه داخلها. إن هذه اللحظة القصيرة - نسبيا - من احتدام الصراع بين العالمين - والثقافتين - داخل احمد افندي عاكف، قد تكون البذرة التي كونت كمال عبدالجواد في «قصر الشوق» بعد ذلك بعشر سنوات ؛ وربما كانا - سويا - فرعين من نبات أصلي واحد.

* * *

في زقاق المدق

وفي «زقاق المدق» لم يكن ثمة مثقفون، لا من نوع احمد عاكف، ولا من نوع احمد راشد : ان الوحيد الذي يردد شيئا من «المعرفة» المكتبية، مدرس قديم نصف معتوه - للغة الانجليزية - يصيح فجأة أحيانا بترجمة لكلمة عربية إلى قرينتها الانجليزية : إن اللغة الأجنبية قد لا يكون لها في الزقاق مكان؛ وهي لن تنفع في فهم شيء فهم صادقا ولا مفيدا . وثقافتها تتجسد في «الزقاق» وفيما وراءه، في شكل محلي صارخ هو «فرج» القواد، وبهلوان الانتخابات المزورة، ثم تتجسد في شكلها الأصلي أولا بالكلام عن معسكرات الانجليز والورث التابعة لها في شرق البلاد - حيث سيذهب عباس الحلو (الحلاق عاشق حميدة) لكي يعود بمهر معشوقته، وتتجسد هذه الثقافة الأجنبية مرة أخرى في كيانه الأكثر مباشرة وحسية، في شكل الجنود البريطانيين السكارى الذين سيشترون عذرية حميدة من فرج، ثم سيقتلون عباس الحلو في معركته معهم من أجلها. ومع هذا التجسد المباشر للثقافة النقيض، ورغم حضورها بكل هذا العنفوان في «زقاق المدق» فإن المواجهة الصراعية بين

الثقافتين لم تكن هي «الاشكالية» الرئيسية التي شغلت نجيب محفوظ هنا : كانت الاشكالية الأولى ، هي اشكالية اختيار الطريق المقبل للتطور عند تقاطع الطرق : بين القوادة والعمالة ، وبين التسول واصطناع العجز ، وبين الغرق في دهن الماضي والتلذذ بانحطاطه الحسي وسموه الصوفي معا ؛ وبين تلقائيته الفجة واستسلامه العاجز للقواد «مخرج» مسرحية - أو هزلية - الليبرالية المزورة ، وبين اللامبالاة بكل ذلك جميعه والبحث عن أي خلاص بأي ثمن : تقاطع الطرق في وسط زقاق مسدود من ناحية ، ومن طرفه المفتوح يفضي إلى متاهة تخلو من أي علامة ولا تبشر بأي أمل .

أصبحت الاشكاليات كلها «محلية» إذن ، تدور في العمق بعنف مكتوم بين مكبلين بأصفاد المكان المحصور ، وبأصفاد الزمان الذي بدأ ينضغط تحت ثقل القرون الطوال التي تم - أو أوشك - نسيان كل تراثها وراثتها وأمجادها وفجائعها ؛ الزمان - التاريخ - هنا جرى الغاؤه تماما من الوعي المباشر الواضح ؛ ولكنه قائم في شكل المكان ، وفي تكوينات الناس (الشخصيات) كأفدح ما يكون قيام الزمن الرازح الثقيل . . وليس في الرواية أي عنصر داخلي (شخصية) يحمل وعيا (مثقفا) يساعد الاشكاليات المحلية على أن تطرح تحت مصباح أي وعي عقلي (وهذا وضع نادر في روايات نجيب محفوظ) ربما لأن الاشكاليات كانت أكبر من أي وعي أو نقد (من زمانها الواقعي) وربما لأن نجيب محفوظ أراد أن يتركنا أمام ثقلها الباهظ ، وأمام احتمال «الاستنارة» التي تحققها - عادة - المأساة .

الرواية النفسية

وفي «السراب» نخرج جانبا - أو إلى الورا في الحقيقة - لكي نواجه الأنموذج الذي حكم عليه بالموت . . هذه هي الرواية التي وصفها نقاد كثيرون بأنها الرواية «السيكولوجية» الوحيدة التي كتبها نجيب محفوظ . ولكنها رواية سيكولوجية في سطحها الخارجي واداة «التركيب» الدرامي فيها فحسب : إن السيد «لاظ» سليل أسرة تركية أو شركسية قديمة هو الوحيد الباقي من أبنائها . وهو يعاني من عنة جنسية تحكم عليه بالوحدة ، والعجز عن أن يكون له نسل - قبل أن تحكم عليه بأن يعاني

الجذب العاطفي الممزق. إنه آخر سلالة العصور التي هجمت فيها ثقافة غربية متخلقة على الثقافة العربية؛ يجمعها الاسلام دينا - نعم؛ ولكن يفرقهما المستوى الحضاري والقسوة الهمجية التي امتلكت ناصية كل شيء في المكان والزمان - في المدينة والتاريخ - وفي الناس. وهو الطرف الأخير في سلسلة السلالة الذي حكم عليه التاريخ أن يكون بلا نسل: بلا أمل في الامتداد، لا في المكان ولا في الزمان. سيتلاشى دون أثر إلا الذكريات المريعة التي تركتها سلالته وعصورها. والذكريات المجيدة أيضا. إنه لا ينشغل بشيء من هموم الواقع (المجتمع؛ الوطن؛ الأمة؛ العالم... الخ)، وما يشغله غير مأساته التي لا يعرف غيره معناها. إن امرأة «بلدية» عوان شهوانية «ستخدمة»: إنها الصورة الحقيقية لما تركته سلالة السيد «لاظ» في جسد الأمة وروحها: صورة الشهوة المجردة من كل عاطفة أو قيمة خلقية، ولا هدف (تناسلي - حتى) غير اشباع الشهوة نفسها، وبعدها الموت دون عقب ولا حزن؛ إننا لانرى في الرواية (السراب) ما رآه النقاد من أنها «نتوء شاذ» عن مسيرة فكر ورؤى نجيب محفوظ وانشغالاته الاجتماعية: فنجب محفوظ لم ينشغل بمجرد الهم السياسي - الطبقي لمجتمعه، أو لم ينشغل بمجتمعه ذلك النوع السطحي وحده من الانشغال. إنما انشغل به في عمق زمانه ومكانه معا، متجسدا في كل أنواع البشر - ناسه - فيه. وفي «السراب» وضع نجيب محفوظ اللمسة الأولى من تصوره عن مصير تلك السلالة، ولكنها ستعود - في لمسة أخرى - ربما أكثر واقعية - في ثلاثية، بين القصرين... لكي تحاول - بالامتزاج عن طريق التزاوج أن يكون لها امتداد عملي؛ هو الأكثر «صدقا» مع التاريخ في الحقيقة.

ومرة أخرى تطرح «السراب» اشكالية محلية كاملة؛ تخصنا وحدنا دون العالمية: إن كتلة هائلة من الماضي - ماضينا القومي - الشخصي، تشحب وتتضاءل وتتلاشى متوالية في مياه معتمة دون أثر سوى العقم والمرارة. صحيح أنها في تواربها تخلق مأساة لآخر من يمثلها. ولكنها مأساة لا يمكن أن يتعاطف مع صاحبها أحدنا ولا أحد آخر، رغم قوة اقناع البنية - والتحليل السيكلوجيين - اللذين تنسج بهما خيوط المأساة التي تتركنا في حالة من الوعي، وفي حالة أيضا من الرضا ومن الهمود. ونحن

لا يكمن أيضا أن نبتهج لزوال هذه الكتلة من ماضينا لأن رباطا سريا يربطنا بها (قد يكون هو الدين، أو المصير الواحد) ولكننا لم نكن لنبتهج أيضا باستمرارها تبهظ كواهلنا المتهاوية بسبب استقرار ثقلها طويلا فوقها. لا يتعاطف مع مأساة السيد «لاظ» سواء - وربما معه - امرأته، وهي واحد منا - نعرف - بيننا وبين أنفسنا - أنه كان قد بصمها ببصمته، وأصبحت هي الجزء الشبيه به من أنفسنا - والذي قد نحب أن نتركه له ليغوص معه في أعماقه المعتمة. فليت التاريخ الحقيقي كالرواية!



في عاصفة الأزمة

ولكننا نعود إلى الطريق الأصلي مع «بداية ونهاية» . . لقد اكتملت «محلية» كل الاشكاليات، وغرقت «المدينة» في ذاتها - مكانها وزمانها - الخاصة. نحن مع أسرة من «البورجوازية الصغيرة» يتطوح قاربها المنزوع الشراع في عاصفة الأزمة الهوجاء : الأم هي الرحي والمحور واليد التي تحركها - مثل كل أم بلدية قاهرية صميمة، أو فلاحه أصيلة بعد موت الزوج. لم يعد من أمل للبقاء، ومعاودة احتمال الصعود، سوى التماسك الأسري أولا، ثم التعليم الذي سيأتي بالوظائف للأبناء وعلى الأنثى الأخرى - الأخت قليلة الحظ من الجمال - أن تشارك بالعمل في حمل العبء - حتى يصعد الأخوة الذكور بالتعليم إلى المكانة التي قد تتيح لها - معهم - صعودا بزواج ملائم يليق : ولكن النظريات عن دور «التعليم» في الصعود الاجتماعي شيء، وتطبيقها الفعلي في «تركيب» هذه «العينة» من الطبقة الممزقة المطحونة، شيء آخر : عند الطرف الانثوي الأضعف يكمن الاغواء ثم الدعارة؛ وعند الطرف الذكري الأقوى - الأخ الأكبر - يمكن نداء القوة الجسدية - سلاح الفقراء الأخير - لشراء شيء من الراحة والأمن مقابل استخدامها في معارك الشوارع والمقاهي أو على سرير بغني تشتري بدورها - بجسدها - الأمان في كنف الفقير «الفتوة». وفيما بين الطرفين تسقط آمال - ومطامح - الباقين. تلمح أحيانا بوارق شاردة من وعي سطحي مستعار من التعليم الجديد أو من الاستخلاص الغريزي (التلقائي) لمعاني هذه الحياة التي يعيشها

أناس بلا جذور. . ولكن لا أثر لأي وعي مستمد من حكمة الثقافة القديمة - إلا شذرات نادرة تبادر بها الأم - أو جارتها أحيانا؛ أو يبادر بها الموظف العجوز المحنك الذي سيعمل على اصطيد الأخ الأوسط زوجا لابنته العاطلة : ولكنها مع ذلك شذرات معتمدة . فحتى الحكمة القديمة تتوارى في زوايا النسيان - في اللاوعي المقبور مع اقتلاع الجذور والاستنبات المصطنع للانسان في بيئة اصطناعية بدورها : وحيث تكون القضية - أو المأساة - هي قضية الأخلاق والمصير الاجتماعي المساوي - على المستوى الفردي - للمصير المادي الوجودي ذاته، فان من الترف البحث عن أثر للوعي أو للانشغال بالقضايا الكلية التي تنتج - من التصدي لها - ابداعات الثقافة الحقيقية . وفي هذا الجو الذي يطبق فيه الفساد الخلقي والفقر المدقع على أناس أتاح لهم ماضيهم الفردي الحق في أن يأملوا في مستقبل أفضل - لا يكون ثمة مكان - ولا فرصة - للبحث عن حقيقة الوجود، ولا حتى عن الحرية الفردية، أو حرية الوطن . بل إن قضية الصراع الاجتماعي نفسها تبدو قضية أمنيات لدى أكثر المطحونين طموحا - ونذالة - في أن يغزو عالم الطبقات الأعلى إذا تمكن من «امتطاء» أنثى من تلك الطبقة . وحتى شهامة الفتوة - عندما يأتي لأسرته بلحم العيد أو يدفع لأخيه الأصغر مصاريف الكلية الحربية من نقود رفيقته العاهرة أو حليها، تبدو شهامة بغير روح : شهامة من يسدد دينا لكي يكون له حق الاستدانة مرة أخرى أو حق التبجح وحين يقرر الأخ الأصغر أن يغسل شرفه فإنه يدفع شقيقته التي أصبحت عاهرة للانتحار، ولا يستطيع المواجهة بعد ذلك : فانكشاف الأمر يعني فقدانه للأمل في أي صعود - لا بالترقي كضابط - وإنما في الارتقاء اجتماعيا عن طريق الارتباط بأسرة محترمة .

إن مسألة «الأخلاق» في الرواية كلها تبدو على حقيقتها - التاريخية - هنا : قضية جدوى الأخلاق من ناحية، وثمرتها من ناحية أخرى، في ظرف تاريخي لا يسمح بغير المساومة على ما هو أكثر من الأخلاق مادية (الأجساد) وعلى ما هو أقل منها يقينا (المصير) . . ولكن الاخلاق نفسها تبدو - في الأساس - بلا سند من دين أو عرف اجتماعي . ففي ظلام الفقر والفساد ينسى الناس أن لهم عقائد أو أعراف .

وانتهاك الأخلاق يتم دون مراجعة، وبقليل من التردد، كأنما لا كايح ولا رادع عقيدي أو نفسي؛ وليس هناك سوى الولولة على المصير الرديء، لا على الشرف الضائع ولا على تعاليم الدين المنتهكة : نحن الآن في قاع تراكمت في ظلمته الأطلال المنهارة التي لا يظهر وسط ركامها أثر لشكل البناء الساقط، ولا حتى دليل على زخارفه المتآكلة. وكان لابد من الرجوع قليلا إلى الوراء حتى تنفسح الرؤية أكثر، وحتى يمكن إعادة تركيب أجزاء البناء المنهار، لعل بصيصا من النور - كان مفقودا - يبين .

كان لابد إذن من كتابة الثلاثية : رجوعا إلى مطالع القرن، وإلى اللحظة التي اعتقد نجيب محفوظ أنها كانت المنطلق الأول للموكب كله . وسنرى - في جزء تال من هذه القراءة - أنه احتاج بعد نحو ثلاثين سنة إلى الرجوع أكثر من مائة عام فيما وراء نقطة الانطلاق الأولى بحثا عن رؤية أكثر وضوحا واتساعا .

* * *

البحث عن «مثال»

لم يكن السيد احمد عبد الجواد وحده هو من أنجب فهمي وكمال . فرغم أنه كان بالفعل الأب الطبيعي لهما، ولأخيهما غير الشقيق الأكبر ياسين، فإن المناخ العام الذي رضع ياسين ماءه واستنشق هواءه لم يكن قد شابهته شوائب الحديد بقوة بعد (الثقافة الأوروبية، والوعي النقدي بالثقافة القومية الموروثة، والحركة الوطنية، العادات والسلوكيات المواكبة لعملية التحديث) . وجاء ياسين - بشكل أو بآخر تكرارا متهورا لأبيه، وحين وصل إلى مرحلة البلوغ الوجداني (بعد موت أمه وقد تجاوز الثلاثين بكثير) كان قصاره أن يستقر كزوج وأب وأن يصبح صورة محسنة - وأقل قوة - من أبيه . أما فهمي وكمال، فقد أصبحا أبناء روجيين لأباء آخرين غير أبيهما الطبيعي : انتمى فهمي إلى مزيج ثقافته القانونية الجديدة ووعيه بفضائل ثقافته القومية الموروثة وامتلائه بالشعور الوطني، العاطفي العقلي والعملية معا، وانتمى كمال إلى ما غزا عقله من شكوك أنارتها الثقافة الأوروبية، التي كانت قد شرعت

«تستوطن» أيضا مع جهله فيعيد انتاجها مشبعة بما تحمله عقول هذا الجيل من آثار الثقافة القومية ولغتها وأنواع خصائصها وجوانب التصور الكامنة بحكم التجمد فيها؛ ثم راح يخوض التجربة : العاطفية والعقلية لكي ينضج ويحدد «جذوره» الروحية بشكل أفضل مع كل تجربة كانت النقائص تنهمر على بنيانه الهش القديم الذي لم تسمح ظروف الوطن، ولا التكوين الأسري بدعمه وهي ظروف صنعها نجيب محفوظ على غرار نموذجي : بيت كبير يضم أسرة من ثلاثة أخوة وأختين وأم صموت حانية شديدة الحيوية والفاعلية في صمتها ودأبها العملي وتسليمها المطلق بما تركه آباؤها من تراث وسط انفجارات عالمها غير المستقر، وأب تضمن له هيئته وحصن التقاليد سيطرة مطلقة - ولو شكلية - على هذا البيت وسكانه . لم يتلق كمال من تراث القديم إلا حكايات أمة ورقاها وإلا ما يسمعه من مشايخ الجامع وقت الصلاة الأسبوعية وإلا ما سمح التعليم الحديث بتوصيله إليه من ذلك التراث القديم : بعض الدين وبعض اللغة وبعض الأدب بأقدار ضئيلة . ولكن الفلك الحديث والجغرافيا والتاريخ - ثم الفلسفة والبيولوجيا والجيولوجيا التاريخية من بعد - تكفلت كلها بنفسف أسس اليقين الحضاري - الديني المستقر القديم : دخل نيوتن وكوبرنيكوس وجاليليو وماجلان وهارت ونيكولسون وداروين واسين وغيرهم - دون تصفية ولا تمحيص - وهم في عنفوانهم ، فاكسحوا كل شيء في بنيان عقلي جعلته الهزيمة الوطنية (الاحساس بالضعف القومي) قابلا للاختراق، ووضع مبدعه الصنّاع في وضع «شخصي» يجعله حالة انموزجية كجيله ، حالة تتشكل من اكتشاف صارم للوجه الآخر للأب الصارم، العرييد، ومن ذهول ناجع لموت الزعيم بعد انكسار أهداف الثورة ووحدة الثوار، ثم من دوار وجداني حول فراغ بارد بعد خسران طيف الحبيبة الملائكية التي انتهكت بفعل الواقع الاجتماعي الذي لا يبالي بأحلام الحالمين : وانطلاق كمال يبحث عن «المثال» في معاني الفلسفة المجردة، بعد أن فقد احساسه بصلاية ومن ثم بجدوى التاريخ الحقيقي ؛ ولم يكن عقل أمته (مجتمعه) ولا عقله الخاص، في حالة تسمح له لا بالنقد ولا باعادة البناء .

أما فهمي فقد فعل ما فعله «الانموزج الأعلى» لجيله ونوعه : اندفع يواجه

الاحتلال (الغرب) تحت راية الهلال والصليب المتعانقين، وراء زعيم لم يره أبدا ولم يعرف أبدا مدى قدرته على تحويل الأمة إلى جيش ولا الشعارات إلى حقائق، واندفع يواجه الرصاص ويموت : يستشهد ويترك المثل الأعلى للنبالة الوطنية والشخصية كما ينبغي : مضرجا بالدم على أرض معركة لم يكن يمكن أن يتحقق فيها الانتصار على هذا النحو الساذج والنبيل . غادر الدنيا قبل أن يواجهها أبدا بعقل لم تتح له الفرصة - لا الظروف ولا الوقت - كان يتوق إلى أن يستخلص أفضل ما في العالمين . وترك هذه المهمة لكمال .

وأما كمال فقد مضى يخوض التجارب، ويكرر - في داخله وحده - ما فعله ثلاثة على الأقل من أبطال : القاهرة الجديدة، واثنان من أبطال خان الخليلي، وليكتشف معنى مصير بطل السراب، ولكي يرى بعينه ما قد يؤول إليه أبطال زقاق المدق وبداية ونهاية جميعا؛ ولكي يعاشر ويواجه - في كهولته - نماذج أخرى أفرزها الواقع بالفعل من نفس الأجيال التي تصدرت أحداث - وسنوات - الروايتين الأخيرتين : واجه وعاشر - في صورة أبناء أخته خديجة، وأخيه ياسين، وأصدقائهم وحبيباتهم : منحرفين ووطنيين «سلفيين واشتراكيين» وارتبط بصداقة مع ليبرالي مستنير وبعلاقة قوية مع سلفي قوى اليقين متبحر في علم أسلافه، وعرف الوظيفة الرتيبة، وسحر الكتابة والمكتبة والماخور والتنسك ومغامرات العقل الجسور تحمله روح هيابة مترددة، ورنين الشعارات ووهج التضحيات ومغامرات قناصي الفرص والثروات والأجساد، وعرف أن هذا العالم القديم - الذي خرج هو من أحضانه، لم يعد هو هو، وأنه قد صار في بوتقة جبارة تصطرع فيها كل المتناقضات، وأنه هو نفسه ليس سوى إحدى النقائض المطروحة للجدل والمجادلة، بصرف النظر عما حصله من خبرات أو ما يحمله من معرفة .

في «حياة» كمال الممتدة من بداية العقد الثاني من هذا القرن (كحياة نجيب محفوظ) لم يتم فقط «توطن» كل الاشكاليات التي فرضها الغزو الغربي، وإنما جرى أيضا طرح كل الاشكاليات الجديدة إلى طرحها فكر - أو نشاط «الرواد» : مع اشكالية المواجهة بين الشرق والغرب، طرحت اشكاليات القديم والجديد،

الفرعونية والعروبة والإسلام؛ البحر المتوسط أم جزيرة العرب أم آسيا أم تراث شعوب «الشرق الأدنى»؛ الفصحى أم العامية؛ الكتاتيب والأزهر أم المدارس والجامعة؛ الحزب الوطني بكل تحولاته وتشكلاته أم حزب الأمة؛ الخلافة أم مصر للمصريين؛ التطور الثوري أم التدريجي، الاستقلال فورا أم الاعداد له على مهل؛ الطربوش أم القبعة، المفاوضات أم القتال؛ الدين أم الفلسفة؛ الحرية أولا أم العدل؛ التعليم أم التدين؛ تركيا أم بريطانيا؛ ألمانيا أم الحلفاء؛ الفاشية أم الديمقراطية، الاستقلال أم الدفاع - مع المستعمرين - عن العالم الحر؛ اليابان أم روسيا؛ أتاتورك أم الخليفة؛ سعد أم ثروت ويكن؛ الثوار أم الخديوي...؟! الشبكة الهائلة من التعارضات الثنائية والثلاثية التي اشتجرت في صراعها الساخن داخل بوتقة المدينة التي عاش فيها نجيب وعاش لها، وارثا أسلافه وأساتذته وقرناء جميعا : مستوعبا ميراثها وميراثهم، لكي يعيد خلقه في شبكات منظومات رموزه من الشخصيات والعلاقات والأفكار والأشياء.

ولكن هذه «الحياة» توقفت عند عام ١٩٥٢ (بالصدفة والقانون التاريخي معا : انتهى من كتابة الثلاثية في مايو ١٩٥٢) وقامت الثورة بعد شهرين فاتخذت الاشكاليات وضعا جديدا، وطرحت اشكاليات أخرى لم تكن في الحسبان : فكان لابد من مراجعة أبعد غورا، والعودة إلى الواقع بعيون جديدة، وعقل متجدد. وهذه «رواية» أخرى.

الهوامش

- (*) نعتقد أنه من المفيد تذكر تواريخ اصدار الروايات المشار إليها هنا :
القاهرة الجديدة - ١٩٤٥؛ خان الخليلي - ١٩٤٦؛ زقاق المدق - ١٩٤٧؛ السراب - ١٩٤٨، بداية ونهاية، ١٩٤٩؛ بين القصرين؛ قصر الشوق؛ السكرية بين ١٩٥٦ - ١٩٥٧.
- (*) من المراجع المشار إليها هنا :
نجيب محفوظ يتذكر لجمال الغيطاني؛ نماذج بشرية للدكتور محمد مندور.
- (١) يقول الدكتور غالي شكري في دراسة حديثة إن «الاسلام وأصول الحكم» - للشيخ مصطفى عبدالرزاق، و«الشعر الجاهلي» لطف حسين صدرا حين كان نجيب محفوظ بين سنته الأولى من دراسته الثانوية، وبين سنته الثالثة، ولا يخفي مغزى ذلك.

الخطاب الروائي

«ثرة فوق النيل»

د. محمد العبد

(١)

إذا نظرنا إلى ما كتب عن لغة الرواية والقصة عند نجيب محفوظ لرأيناه شحيحا واهيا في مجمله، يتناول بمنهج نقدي كلاسيكي أعمالا روائية هي في قمة الجودة والحداثة.

لقد استطاع نجيب محفوظ - برحلته الأدبية طوال نصف قرن تقريبا - أن يجعل للأدب الروائي في العربية لغته الخاصة، فاكسبت العربية - بذلك - ثراء فنيا واتساعا تعبيريا، تدين بكثير منها لهذا الأديب العظيم.

وقد تعددت مستويات التعبير اللغوي الروائي عند نجيب محفوظ، بتعدد المراحل الفنية التي تندرج فيها أعماله الإبداعية. فهي لغة ملحمة، تمزج بين التراث ولغة التخاطب المعاصرة في المرحلة التاريخية الأولى. وهي لغة وصفية انسيابية

تسجيلية، يميل الحوار فيها الى الاستاتيكية في المرحلة الثانية، وهي المرحلة التي بلغت ذروتها مع الثلاثية الشهيرة. وهي لغة ميتافيزيقية ايجائية مضغوطة، يمتزج فيها خطاب (سرد) الكاتب بتيار الوعي، في المرحلة الثالثة الفكرية، وهي المرحلة التي نجد أصدق مثال لها هذه الرواية التي تتناولها: «ثرثرة فوق النيل». وهي لغة رمزية اسقاطية تركز على تكنيك المفارقة وتشابك خيوط اللحظة الراهنة بأصولها في الزمن الماضي في المرحلة الرابعة، وهي تلك المرحلة التي يمكن التمثيل لها بملحمة الحرافيش وليالي ألف ليلة ونحوهما.

وغني عن البيان أن هذه الأحكام السالفة أحكام نسبية عامة، ذلك أن لكل عمل إبداعي جيد لغته الخاصة، التي تظل كذلك مهما قبل الدخول مع غيره في مرحلة فنية واحدة.

(٢)

وتعد رواية (ثرثرة فوق النيل) نموذجاً فريداً للغة الأدبية الروائية. فقد برزت فيها (أدبية) العمل الروائي، وصار للغة فيها وظيفة إخبارية ودلالية جوهرية، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم على مستوى الحوار. وهي وظيفة لم تكن تؤديها اللغة بهذه الكفاءة والأهمية في أعماله الروائية السابقة، حتى في روايته الثلاثية الشهيرة. ففي مرحلة الثلاثية وما قبلها، كانت الأهمية للحدث، والبيئة، والشخصيات، بينما إنزوى التشكيل اللغوي الأدبي للرواية في ركن بعيد.

لقد كان البطل - بلغة الرواية - في أعماله الأولى، هو الحدث. وكان هذا الحدث: اجتماعياً أو تاريخياً حدثاً ممتداً، تنقطع فيه أنفاس التعبير اللغوي في تتبع حكايتي، يصيره من غاية فنية جمالية إلى وسيلة مجردة للقص.

أما البطل في هذه الرواية، فهو - بحق - هذا الاستخدام الفني الجمالي للغة. أو بعبارة أخرى، هذه العلاقة الحميمة القوية بين اللغة وإيقاع الجمال في السياق الروائي. لم تعد البيئة هنا ولا الشخصيات ولا الأحداث مطلوبة لذاتها، وصارت

الشخصيات أقرب إلى الرمز أو النموذج . ولم تعد البيئة تعرض بتفاصيلها، بل صارت - كما يقول نجيب محفوظ ذاته - أشبه بالديكور الحديث . والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية .

مضمون الرواية

تدور أحداث هذه الرواية فوق عوامة بالنيل، يجتمع فيها كل ليلة عدد من الأصدقاء: رجالا ونساء في (مجلس الكيف) يتناقشون في أمور حياتهم وهموم مجتمعهم، ثم يعود بعضهم إلى منزله، ويبقى أحدهم (أنيس) الذي يقيم بالعوامة . وقد يتفرد بعض رواد العوامة ببعض الرائدات؛ لتحقيق رغبة جنسية .

وشخصيات الرواية من ذوي الثقافة والمهن المختلفة: فأنيس زكي موظف بوزارة الصحة . وهو رجل مثقف . كان طالبا ريفيا قدم إلى القاهرة من الريف وحيدا . درس في كلية الطب، ولكنه لم يكمل دراسته . وانقطعت عنه الموارد، فعمل بوزارة الصحة، بمساعدة أحد أساتذته في الكلية . ماتت زوجته وطفله في شهر واحد (لاحظ أثر ذلك في سلوكه بعد ذلك) . وهو يحب التاريخ والثقافة ولا يكتب . وهو مقيم بالعوامة . اعتاد الادمان ولا يكاد يفيق . وهو - كما يسميه رفاقه - فارس (الشلة) وولي أمرهم . وأراه بوق الكاتب . وكثيرا ما يطلقه للتعلق على ما يدور حوله أو للتعبير عن أفكار وتأملات عميقة . بالاعتقاد على تكنيك (تيار الوعي) . وربما لم توجد هذه الشخصية بالذات إلا لأداء هذه الوظيفة، فهو لا يكاد يجاذب رفاقه الحديث .

أما الشخصيات الأخرى، فهي: أحمد نصر مدير الحسابات، ومصطفى راشد المحامي، وعلي السيد الناقد الفني، . وخالد عزوز كاتب القصة، ورجب القاضي الممثل، وسارة بهجت الصحفية، وسناء الرشيدي الطالبة بكلية الآداب، وليلى زيدان المترجمة بالخارجية، وسنية كامل الرائدة القديمة بالعوامة وصديقة علي السيد، وعم عبده حارس العوامة وخادم روادها .

وقد اتبع المؤلف في هذه الرواية أسلوبا جديدا في بلورة الشخصيات وجلائها

اجتماعيا وخلقيا ونفسيا، بخلاف الحوار والسرد، عن طريق مذكرات إحدى الرائدات، وهي سجارة بهجت الصحفية وهادوية التأليف المسرحي، التي ترسم لنا شخصيات تلك الرواية في مذكراتها باعتبارها مشروعا لعمل مسرحي تنوي كتابته.

وتشارك هذه الشخصيات - باستثناء عم عبده حارس العوامة - في عدة أشياء، كالثقافة، والادمان، والتسيب الخلقي، والانغماس في المتع الحسية بعامة. ويجدون في العوامة المهرب لهم والملاذ من همومهم الخاصة والعامة. وهم ليسوا - مع كل ذلك - بمعزل عن الحياة الاجتماعية والسياسية حولهم، فهم يتناقشون في أزمة كوبا وفيتنام، وفي الرشوة، والاشتراكية، كما يتناقشون في مشاكل العمال والفلاحين، واللحوم، والجمعيات التعاونية!

وكانت العقدة في هذه الرواية هي الحيرة التي انتابت أفراد الجماعة بعد أن صدموا بالسيارة شخصا في طريق الهرم، أثناء نزهتهم الليلية، فقتل، فحاروا، ماذا يفعلون؟ هل يبلغون الشرطة أو لا؟ وكان هذا الحادث تجربة عملية لاختبار نواياهم وما يزعمون من آراء ومبادئ سامية. وقد اتفقوا جميعا على ألا يبلغوا الشرطة عن هذا الحادث، ما عدا أنيس، الذي هدد - في البداية - بالابلاغ، ولكنه سرعان ما ظهرت نيته بالتظاهر، ولم يبلغ.

تفسير المضمون

من المسائل المهمة في تحليل الرواية مناقشة وجهة النظر التي توجه الأحداث والشخصيات. وقد فسرت هذه الرواية تفسيرات عدة، منها أن المؤلف يصور الموقف السلبي لأبطالها تجاه الأحداث العامة بالانغماس في السمر وتعاطي المخدرات. ومنها أن المؤلف قصد إلى تصوير سلبية المثقفين عموما. ومنها أن الرواية تهدف إلى النقد السياسي للسلطة أو القيادة في تلك الفترة.

والحق أن هذه التفسيرات جميعا تعد تفسيرات أولية وحرفية، أي تكتفي بتفسير المستوى الفكري الأولي البسيط للرواية، فالرواية: شكلا ومضمونا، ليست

عملا روائيا تقليديا، هدفه القصة الأفقي للأحداث، وإنما تتحول فيه الشخصيات والأحداث إلى رموز على معان كبرى. وأجدني متفقا في تفسير وجهة النظر في هذه الرواية مع الناقد الدكتور حمدي السكوت، فهي «تصور أساسا وضع الانسان في الكون وحيرته أمام أسرارهِ، وبخاصة ما يتصل منها بقضية الوجود ولغز الموت. وهذه التساؤلات تستحكم في رؤوس أبطال القصة، فيُمنسون (غرباء) بالمعنى الفلسفي للكلمة، وتفقد الحياة معناها بالنسبة لهم وتتجسد أمامهم لا معقوليتها، ولا يرون فيها شيئا واحدا يستأهل اهتمامهم... والعيب الذي يعيشه أبطال الرواية يعرف بأنه فقدان المعنى، معنى أي شيء، واننيار الإيمان، الإيمان بأي شيء. والسير في الحياة بدافع الضرورة وحدها ودون اقتناع، وبلا أمل حقيقي، وتسمى البطولة خرافة وسخرية»^(١).

وقد يؤخذ الدليل على ذلك من قول سمارة بهجت الصحفية «الحق أني أؤمن بالجدية» فتنهال الأسئلة: «أي جدية؟ الجدية لحساب أي شيء؟ أليس من الجائز أن نؤمن بالعيب بجدية؟ والجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى فما المعنى؟ ثم يتساءلون: «على أي أساس جديد نقيم المعنى؟» «فتقول سمارة في إيجاز «إرادة الحياة» (ثرثرة فوق النيل، مكتبة مصر (١٩٧٧) ص ٦٩).

ملحوظات أولية في اللغة

من الخطأ في تحليل لغة الرواية إهمال حياة اللفظة خارج معمل الفنان، كما يقول باختين^(٢)، أي وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية والأزقة والمدن والقرى والفئات الاجتماعية والأجيال والحقب.

وإذا كانت الأسلوبية لا تهتم بالكلام الحي، بل بتفصيله النسيجي، وبالفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع^(٣)، فإن ذلك لا يسمح للكاتب بانتقاء ما يراه أكثر مناسبة وتعبيرية من غيره من الألفاظ، لاسيما إذا ارتبط اللفظ المنتقى بحالة شعورية معينة أو باصطلاحات مهنية خاصة أو بفئة اجتماعية ذات معجم مميز.

ونجيب محفوظ من أكثر الروائيين دراسة لأبطال رواياته : ثقافتهم ولغاتهم الاجتماعية وما يفيض به معجمهم اللغوي من مفردات وتراكيب نمطية .

وفي (ثرثرة فوق النيل) نلمح هذا التفاعل الحي بين البنية الروائية ممثلة في البيئة وثقافة الشخصيات والبنية اللغوية ممثلة في اختيار ما ينتج عن تلك البيئة والشخصيات من تراكيب ومفردات . ففي الحديث عن أنيس زكي بطل الرواية في عمله الحكومي يرد في سرد الكاتب مشتق جديد تألفه لغة الادارة هو (يسرك) - بتضعيف الراء - في قوله : «وبتصميم مفاجيء راح يسرك مجموعة من الخطابات» (الثرثرة ص ٦) . وإذا كان المشهد الرئيسي المتكرر لرفاق العوامة هو عكوفهم على تعاطي المخدرات ، فإن السياق اللغوي الروائي يتوافق مع هذا المشهد كذلك ، فتكثر في السرد بل الحوار كذلك مفردات مما يعنى بدراستها في علم اللغة الاجتماعي ، تحت باب (اللغات الخاصة) ، مثل : الصنف ، والتموين (أي الحشيش) ، والبلبعة ، والانسطال ، والكيف ، والسلطنة ، والغبارة ، والغرزة ونحوها . بل لقد تمخضت بعض تلك المفردات عن خلق (مجازات سياقية) تتشكل عناصرها من مادة السياق اللغوي الروائي ، مثل (الضيء المسطول) في قوله الذي ينقل تداعيات أنيس زكي ونجواه : «التربيع الأولي المختفي يضيف على الظلمة ضياء مسطولا كعين البنفسج الناعسة . أتذكر كيف كان البدر مرهقاً في ليالي الغارات؟» (الثرثرة ص ٧٩) .

ولاشك أن (الضيء المسطول) و(القمر المرهق) هي معادلات لفظية حسية لحالة أنيس الشعورية والنفسية وإحساسه الحاد بالتشتت وعجز الإرادة .

ومن الطريف الآن أن نضيف إلى العبارة السابقة عبارة أخرى ينتمي الفعل فيها إلى (الحقل الدلالي) السابق نفسه . وقد وردت هذه العبارة على لسان سناء الرشيد في حوارها مع رجل القاضي الذي يؤكد لها أن سمارة بهجت لا تتعامل مع (الجوزة) ، فتساءل بسخرية :

— إذًا . . فلماذا تدمن على زيارة العوامة ؟ (الثرثرة ص ١٣٠)

ومع جريان السرد والحوار في أعمال نجيب محفوظ على اللغة الفصحى ، فإنه لم

يتجههم في وجه ألفاظ وتراكيب عامية، بل ينقلها بحالها؛ لقدرتها على الإيحاء بالمعنى المقصود وتصويره. يصف الكاتب هيئة أنيس في السيارة - أثناء النزهة الليلية - فيقول: «تزعج أنيس عن الباب المغلق وجلس جلسة مريحة لأول مرة، وهو ينفذ جلبابه ليطلق سراحه، ويفتش بقدمه عن فردة شبيهة التي انسلت في الزنقة» (الثروة ص ١٤٥)،

فالعبرة الأخيرة تنقل للقارئ شيئاً عن ضيقه ولا مبالاته وقد خرج مع أصحابه مكرهاً.

وأود أن أقف - الآن - قليلاً، لأبرز مسألة مهمة في دراسة لغة الرواية، هي تأثير السياق اللغوي الروائي على الوظيفة التي تشغلها بعض الحروف والأدوات في اللغة. وأكتفى - في هذا المقام - بأن أضرب مثالا بالحرف (لكن). فهو - كما نعلم - للاستدراك، وعادة ما يكون بين المستدرك والمستدرك به علاقة معنوية كالضدية أو المغايرة، بحيث لا يتعدى ذلك (وحدة المعنى). أما في الرواية - بالذات - كما يدل النص الذي بين أيدينا، فإن وظيفة هذا الحرف تتعدى (وحدة المعنى) إلى (وحدة الدلالة)، بمعنى أنه يشغل في سياق أكبر وظيفة تركيبية جديدة، ربما كانت كالتركيب: أما... ف... ولا تدل - إذ ذاك على استدراك ما تقدم، بل الاضراب عنه كلية، والانتقال المفاجيء إلى ما لا يمت له بصلة. ويمكننا أن نطبق هذا الكلام على النص التالي: «وقال أحمد نصر أن كل حيّ هو جاد ويمارس حياته على أساس من الجدية، وأن العبث يقتصر عادة على الأدمغة... ولم تقبل سيطرة الرأي على علاقته. قالت: إن ما يستقر في الرأس لا بد وأن يؤثر بطريقة أو بأخرى في السلوك أو على الأقل في المشاعر. وضربت الأمثال بالسلبية والأخلاقية والانتحار المعنوي. ولكي يبقى الإنسان إنساناً، فعليه أن يشور ولو كل سنة مرة...، ولكن رجب اقترح عليها أن تبقى حتى يشاهدوا مطلع الفجر من وراء أشجار الأكاسيا أندوزا» (الثروة ص ٧٥).

فاقتراح رجب نقلة مفاجئة في الخطاب، تعكس نقلة مفاجئة في السياق الروائي. وهو يدلنا على عدم مبالاته بنقاش سيطرة الجاد، فإذا كان حماس سيطرة لرأيها

نارا، فإن اقتراح رجب كالماء الذي يقطع السنة تلك النار، لاسيما إذا أدركنا ما في عبارة (حتى يشاهدوا مطلع الفجر. . .) من تلميح إلى ممارسة الجنس.

لغة السرد

لعل من أبرز مميزات اللغة السردية عند نجيب محفوظ هذه المهارة والحرفية الفائقة في الوصف. فهو يستغرق طويلا - وبأناة - في وصف التفاصيل الصغيرة الدالة الملتصقة ببنية الرواية. والوصف - فضلا عن كونه من أدوات الروائي الضرورية في السرد - فهو على المستوى الأسلوبي أداة مهمة، يمكن ادخالها ضمن أدوات (تبيل اللغة) في الرواية. ولكن الوصف أكثر أهمية إذا تجاوز هذا الحد إلى وظيفة (الترميز) وصنع (الاسقاطات السيكولوجية والفكرية) التي تلقي الضوء على أبعاد الحدث أو الفكرة المجردة أو البعد السيكولوجي في الشخصية.

يصف الكاتب جذع شجرة عتيقة وقد لفتت انتباه أنيس زكي الذي خرج لأول مرة من عوامته مفيقا إلى الشارع بقوله: «واعترضه جذع شجرة، فاستوقفه لضخامته وغلظه، فرفع عينيه إلى الغصون المنتشرة في الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة في سحابات الصباح الشفافة الدانية، ثم رجع إلى الجذع المعمر هابطا إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله وضاربة في أرض الطوار، كأنما تنشب في أظافرها في اندفاع متوترة غاصة بالتحدي الألم. وهاك رقعة من اللحاء الخارجي قد تأكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلي ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه للدخول» (الثرثرة ص ١٦٠).

فلاستغرق في وصف جذع الشجرة الذي قامت عليه هذه العبارات لا ينبغي أن يفهم على ظاهره، بل الأحرى بنا أن نربطه بسياقة الروائي، فهو - في نظري - رمز الى فكرة مهمة هي ضرورة سعي الانسان إلى استلهاهم فلسفة الكون والوجود من كائنات الطبيعة الحية الأخرى. وهي فلسفة جوهرها تحدي الألم وإثبات الارادة.

وقد ندلل على معقولية هذا الفهم بأشياء مختلفة :-

١ - أن الكاتب جعل أنيس زكي مفيقا لأول مرة في خروجه إلى الشارع، وكأنه يعني ما يرى ويكاد يستشعر شيئاً ما نحوه.

٢ - الحاح الكاتب على وصف جذع الشجرة والغصون المنتشرة في الهواء والجذور التي تنشب أظافرها في أرض الطوار.

ولاشك أن وصف الشجرة على هذا النحو إنما هو مقابل مادي لحالة أنيس زكي النفسية واحساسه الحاد بالعجز والضييق بالحياة. وقد انعكس هذا الاحساس على حديثه عن طول عمر الشجرة حيث قال: «ان طول عمر الشجرة - وحده - يكفي لاقتناع من لا يريد أن يقتنع بأن النبات كائن لا عقل له» (الثرثرة ص ١٦٠). كما انعكس هذا الاحساس على تساؤلاته الوجودية الغريبة: «ترى ألون الوجود أحمر أو أنه أصفر؟» (وهل لحاء الشجر كجلد ميت، ولكن متى رأيت جلد ميت؟) (الثرثرة ص ١٦٠).

وينبغي علينا أن نربط التساؤلات السابقة بقوله في موضع آخر: «الداء الحقيقي هو الخوف من الحياة» (الثرثرة ٩٧).

ويبدو الاستغراق الوصفي - أحيانا - أداة لبلورة فكرة ما يحملها تيار الوعي، وهو دائما تيار وعي بطل الرواية أنيس زكي. فالكاتب يستغرق في وصف النار على هذا النحو: «حمل أنيس المجرمة إلى عتبة الشرفة، بعد أن زودها بقطع من فحم، تعرضت هناك لتيار الهواء، وراح ينتظر. اتسعت المراكز المحترقة في شتى القطع حتى استحال سواد الفحم حمرة متوهجة هشة عميقة ناعمة. واندلعت عشرات من الألسنة الصغيرة الموسومة بالشفق، فانتشرت ثم تلاقت أجنحتها مكونة موجة راقصة نقية شفافة مكلفة الأطراف بزرقه خيالية، ثم أزت فتطاير من جوفها سرب من عناقيد الشرر» (الثرثرة ص ٥٠).

فهذه اللغة الوصفية الشاعرية ليست - في الأساس - تلميحا إلى كون المجرمة جزءاً من حياته، فذلك تبسيط للأمور. بل لأن النار هنا يمكن اعتبارها المعادل (المعادل الموضوعي) لشخصيته التي تتنازعها قوى الخير وقوى الدمار. وربما اتضحت

هذه الفكرة بنظرته إلى النار - بعد الوصف السابق - على «أنها أجل من الورد والأعشاب والفجر البنفسجي، فكيف أمكن أن تطوى بين جوانحها أكبر قوة مدمرة» (الثرثرة ص ٥٠).

ولابد لنا من الانتباه إلى مسألة مهمة أخرى، أن الكاتب قد واءم مواعمة فنية دقيقة بين التركيبية النفسية والثقافية لشخصية بطل الرواية أنيس زكي وبين المادة العلمية والمعطيات الاخبارية المقدمة عنه في السرد، مما حقق للرواية تناغماً فنياً عجيباً بين اللغة المتحدث بها في السرد والشخصية المتحدث عنها فيه.

ومن الطريف الآن أن نضع أيدينا على هذه المواعمة ولو في جانب واحد منها. فأنيس شخصية مثقفة كما رأينا. وهو يحب قراءة التاريخ. وهنا يتلاعب الكاتب - فنياً - في لغته السردية باسقاطاته التاريخية ممثلة في شخصيات أو أحداث على حاضره وما يشارك فيه من أحداث، وإن اتخذت تلك الاسقاطات تكنيك (المونولوج المباشر) أحياناً أو المونولوج غير المباشر) أحياناً أخرى. والأمثلة على ذلك عديدة. وهي جميعاً ذات وظيفة واحدة، هي تعميق دراما الموقف الحاضر واللحظة الراهنة. ونكتفي بمثال واحد.

عندما يتحدث أنيس إلى ليلي زيدان صديقة أعوامه العشرة الماضية، فتغضب لحديثه. يتخلل الحوار هذه العبارات السردية: «وغمغمت» وغد، «فقرأ في وجهها نذيراً خفيفاً بالغضب، ولكنه لم يعثر بأثر للكراهية، فأمن بأنها لا تقاس في لهوها بامرأة مثل فكتوريا ملكة العصر المحافظ المشحون بالتقاليد» (الثرثرة ص ٢٠)

وقد واءم نجيب محفوظ - من ناحية أخرى - بين الطابع الرمزي للرواية والطابع الشعري للغة السردية. فمن أخص خصوصيات الدلالة الرمزية التكثيف، والإحالة، والغموض الفني، والتكنية، وهي بعينها خصوصيات التعبير الشعري. وتنطبق تلك الخصوصيات على كل من خطاب (سرد) الكاتب ولغة المونولوج الداخلي على لسان أنيس. ولعل من أهم العوامل التي ساعدت على صبغ لغة الرواية بهذه الصبغة الشعرية تداخل الأزمنة، وامتزاج الحلم بالرمز بالواقع، والارتكاز على

لغة التدايعيات برحابتها وراثتها واتساع امكانياتها التعبيرية والتصويرية . ويمكننا أن نجعل هذا الصوغ الشعري للغة الرواية شكلا من أشكال (الأسلبة) في مصطلح باختين . وهي تندرج ضمن (التهجين القصدي) الذي هو طريقة من طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية... وفي الأسلبة نجد وعين لغويين مفردين: وعي من يشخص (وعى المؤسلب)، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة^(٤).

وإذا كان وعي المؤسلب عائدا إلى الكاتب نفسه، فإن وعي من هو موضوع التشخيص والأسلبة في النموذج الذي أسوقه الآن عائد إلى الشخصية المحورية في الرواية: أنيس «كان يفكر في الحلقات المفزعة التي تحاصره كل يوم كشروق الشمس وغروبها وبزوغ القمر وأفوله والحضور والانصراف من الوزارة والاقبال والادبار في الجلسة، والصحو والنوم، تلك الحلقات المذكرة بالنهاية، والتي تجعل من أي شيء لا شيء». وقد دار معها الآباء والأجداد. وتنتظر الأرض انتظارا لا يعرف الجزع لتستمد من آمالنا ومسرانا أسمدة لتريتها. فلا بأس أن تحتدم الأشواق في سحابات الدخان المضمخ بشذا السحر المحرم الغامض» (الثرثرة ص ١٣١).

ولابد من الانتباه إلى أن النص السردي السابق ليس لتكلم واحد هو الكاتب، فالجملة الأخيرة فيه ينبغي أن ترد إلى وعي آخر، لأنها من كلام واحد آخر، امتزجت في شكل مستور (أي بدون إشارة واضحة لانتهائها إلى «آخر» انتهاء مباشرا) بخطاب (سرد) الكاتب. ولا يفصل بين هذين القولين - وبالتالي - بين هذين الوعين إلا السياق الروائي.

إن من آيات الحداثة في هذه الرواية أن اللغة السردية لم تعد تكتفي فيها بدورها الكلاسيكي المحصور في القص والحكاية ونثر الأحداث، بل تجاوزت ذلك كله ليصبح لها في ذاتها قيمة دلالية كشفية خطيرة، بمعنى أنها صارت أداة لكشف ما يدور في الحوار الخارجي (حوار الشخصيات) من أفكار وبلورتها، وبذلك قوى التفاعل وتبادل الأخذ والعطاء بين السرد والحوار.

وتتجلى هذه القيمة الدلالية الكشفية للسرد في التعقيب على الحوار عادة بعبارة

أو عبارات خاطفة كاشفة دالة . ويصنع هذا التعقيب نوعاً من المقابلة الدلالية الحادة بين مضمون الحوار ومضمون العبارة المعقبة . وهي مقابلة تشي بتنازع وعيين في الرواية تنازعاً قد يصل إلى درجة الضدية ، فخالد عزوز وسمارة بهجت يتناقشان في مشروع المسرحية التي تنوي سمارة كتابتها ويشير عليها خالداً بأن تجعلها مسرحية هزلية أو مسرحية عبثية فوضوية تعبر عن عالم ماهيته الفوضى ، ويختلفان في الرأي ، حتى تفاجئنا هذه الجملة السردية التي تقيم مع مضمون الحوار السابق عليها علاقة دلالية تكميلية كعلاقة الأبيض والأسود :- «لأشياء هنا يدور بيقين وهو يعرف هدفه إلا الجوزة» . .

وعندما تقدم سناء خطيبها رؤف إلى رفاق العوامة ، تفاجأ بترحاب رسمي فاتر ، لانشغالهم (بالجوزة) . ولذلك ، فإن عبارة سردية مثل : «وتلقت التهاني من جميع الشلت» ، باحلال كلمة (الشلت) محل كلمة أخرى كالحاضرين أو المجلس ونحوهما ، تكون قد وقعت موقعها الدقيق المناسب من الخطاب ، لما تؤديه من معنى تصويري هو استدارتهم كل بشلته ، وانصرافهم إلى (الجوزة) .

ومن تفاعل السردى والحواري خلق (المفارقة) الساخرة ، حين تبدو الجملة الحوارية - سياقياً - جزءاً من السرد . ومن ذلك النص التالي :

«وقبيل المغيب جاء عم عبده ليعد المجلس ؛ فهناً أنيس بالعيد لثالث أو لرايع مرة ، وهو يظن أنه يهنئه لأول مرة . وسأله أنيس عما يعلم عن العيد ، فأجاب الرجل بأنه اليوم الذي هاجر فيه النبي من الكفار ولعن الكفار ، فقال أنيس :

— سوف يملأون هذا المجلس الذي تعده بعد قليل ! (الثثرة ١٣٦) .

ومن أهم الظواهر اللغوية التي ينبغي الالتفات إليها في هذه الرواية ما يعرف باسم (جملة اللحن الرئيسي) وهي تلك الجملة أو العبارة التي تلاحق القارئ وتتحلل مواقف متشابهة في الرواية . وهي ذات قيمة درامية عالية ، من حيث تعميق دلالتها الرمزية للسياق الروائي . ولا يفهم مرموز هذه الجمل إلا من خلال ذلك السياق ، لأنها صادرة عنه وملتحمة به أشد التحام . فكلما أعد المجلس وحلوا الحوار

والنقاش، كانت هذه العبارة المجازية: «وها هو الظلام قد بدأ يتكلم». . وكلما اشتد الحوار الداخلي في نفس أنيس وأرهقه التركيز والتفكير كانت هذه العبارة كذلك: «فحول عينيه إلى الليل».

وقد تبدو هذه الظاهرة في صورة أخرى، هي صورة الجملة السياقية الرابطة، أي التي تتكرر في عدة مواقف مختلفة، بالتغير في بنيتها السطحية مع ثبات البنية العميقة. ومهمة الجملة الرابطة، الربط بين السياقات والمواقف وتصوير درجات التوتر النفسي. فالكاتب يسوقها - عادة - على لسان أنيس في حوار داخلي. ومن ذلك قوله بعد حوارية داخلية له:

«وأين ذهبت الفكرة الطريفة التي اعتزمت طرحها للمناقشة عندما حملت إلى الشرفة المجرمة؟!». (الثثرة ص ٥١).

وقوله:

«ولكن ما الشيء الذي تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى؟» (الثثرة ص ٥٦) - ثم قوله يعد حوارية أخرى:

«ألا تعلم بأنني على موعد مع فكرة مجردة ذات طابع جنسي؟» (الثثرة ص ٥٧) - حتى يسائل نفسه عن هذه الفكرة:

«وتفشيت حركة انهزام مستسلمة، فاستعد الجالسون للذهاب. حلت اللعنة التي تجعل لكل شيء نهاية. أهى هذه الفكرة التي استعصت طويلا على الذاكرة؟ ولم يبق في المجرمة إلا رماد» (الثثرة ص ٥٩).

تكنيك تيار الوعي

ويوشك تيار الوعي في هذه الرواية أن يطغى على سرد الكاتب. وهو دائماً تيار وعي أنيس. وقد أسند الكاتب إليه بطولة الرواية لهذا الغرض ذاته، وهو ما يقدمه للرواية من تكنيكات مختلفة لتيار الوعي. وهو يبدو مسطولا في الرواية دائماً، باستثناء الفصل الأول والأخير، وهما الفصلان اللذان يقل فيهما تيار الوعي، ليفسح المجال

لسرد الكاتب، وإن بدت عليه أعراض التهويمات في المشهد الأخير من الرواية :

ولتيار الوعي تكنيكات أربعة، هي :

- ١ - المنولوج الداخلي المباشر .
- ٢ - المنولوج الداخلي غير المباشر .
- ٣ - الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة .
- ٤ - مناجاة النفس .

ويستخدم المنولوج الداخلي في الرواية أو القصة بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية . والفرق بين المنولوج الداخلي المباشر وبين غير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم في أحدهما وضمير الغائب أو المخاطب في الآخر .

ويلاحظ أن المنولوج غير المباشر يعطي للقارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر، في حين يستغنى المنولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح . وهذا الفرق يعني بدوره فوارق أخرى خاصة، مثل استخدام وجهة نظر المفرد الغائب بدلاً من وجهة نظر المفرد المتكلم في المنولوج غير المباشر، ومثل استخدام الطرق الوصفية والتفسيرية على نحو واسع في تقديم ذلك المنولوج . يضاف إلى هذا إمكان تحقيق المزيد من الترابط والمزيد من الوحدة الشكلية في اختيار المواد المعالجة، وإمكان تحقيق الإنسياب والإحساس بالواقعية في تصوير حالات الشعور في الوقت نفسه^(٥) .

ولو نظرنا - في ضوء الأفكار السابقة - إلى (ثرثرة فوق النيل) للاحظنا ما يلي :

أولاً : استعانة الكاتب بالأشكال المختلفة لتكنيكات تيار الوعي في هذه الرواية .

ثانياً : أن أكثر صور هذه التكنيكات تأثيراً أو أقواها أثراً في بنية هذه الرواية هو المنولوج الداخلي غير المباشر .

ثالثاً : أن تغليب المنولوج غير المباشر على المباشر قد أعطى القارئ إحساساً

بحضور المؤلف . ولكن هذا التغليب قد أفاد من ناحية أخرى ، ذلك أن المنولوج الداخلي غير المباشر يتيح للمؤلف الواسع المعرفة - وهو ما يلاحظه القارئ بيسر في هذه الرواية - أن يقدم مادة غير متكلم بها ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما ، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقة وخلال تلك المادة ، وذلك عن طريق التعليق والوصف^(٦) .

ويلاحظ أن نجيب محفوظ يمزج مزجاً فنياً عجبياً بين المنولوج الداخلي المباشر والمنولوج الداخلي غير المباشر ، ويحد تدفق اللغة من انتباه القارئ إلى هذا المزج ، فلا يدرك إلا بقراءة متأنية .

بعد أن عاد أنيس من التزهة الليلية مع رفاق العوامة ، قضى على مضجعه هذا الحادث الذي ارتكبه بالسيارة ، وهو قتل انسان مجهول ، فكانت هذه العبارات التي يمتزج فيها سرد الكاتب بخطاب أنيس ، الذي يمتزج فيه - بالتالي - الداخلي المباشر بالداخلي غير المباشر ، بل بنجوى النفس كذلك :

«وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن ، فقال انني وحيد . وأنه يحسن به أن يدعو أحداً أو أن ينضم إلى أحد . ولوح بذراعه ليل . وقال ان السر قد تبخر من رأسه ، فهو مفيق . وضحك من غرابة الفكرة ، لكنه مفيق . وها هو ليل الفجر بلا صوت يتحدث ، وليس للحوت من أثر . وأين بقية الغبارة ؟ هل داستها سيارة ؟ . والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب . ولما آمن بأنه إله حرم على الناس الملوخية . لماذا أذعنت للخروج معهم ؟ . هكذا توجت قاتلا ، القتل والسرعة الجنونية والهرب ، والمناقشة المدببة وأخذ الأصوات في ديمقراطية دامية ، وبعثت الزوجة والبنت ثم ماتتا من جديد . ولن ينام الليلة إلا الميتون . والصرخة التي هزئت من كمال الأفلاك . مجهول من مجهول إلى مجهول . متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم . وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليأمر أسرار العلوية ، ولم يعد ، حتى اليوم لم يعد ، ولم يعثر له على أثر ، وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه ، لذلك أقول انه حي ، وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد ، وغير بعيد أن يتجلى للمسايطيل في ليلة القدر .

أما الإنسان المجهول فقد قتل كما قتل النوم» (الثرثرة ص ١٥٧).

هنا يقوم المؤلف بعمل هذا الاستبطان الذي ينقل إلينا - بمهارة واقتدار بالغين - هواجس أنيس النفسية ووقع الحدث على عقله الباطن. وهنا تتواتر التداعيات من الماضي. وهي تداعيات - مع ما يبدو فيها من تداخل ولا معقولية مقصودين لغاية فنية - تدخل في فلك هذا الحدث وتدور في مداره. فالسيارة - مركز التداعيات - ترتبط في تيار الوعي بفكرة مطاردة، هي الموت. ومن ثمة، نعجب لهذه الصياغة الدقيقة في عبارات مثل؟ «وأين بقية الغبارة، هل داستها سيارة؟»، فهو - مع شوقه إلى الغبارة - مازال في عقله الباطن ما يذكره بالموت: السيارة (ولاحظ قيمة السجع في تعميق الاحساس بالتوتر والانهيال النفسي). وتقع المفارقة الحادة بين ممارسة الحاكم بأمر الله القتل وتحريم الملوخية موقعها من تيار الوعي. ولعل القاتل رجب القاضي سائق السيارة في تلك الزهرة هو الصورة الحاضرة للحاكم بأمر الله. فلما شعر رجب بهول جرمته أراد الهرب، وحرّم على رفاقه ابلاغ الشرطة كما حرّم الحاكم بأمره على الناس الملوخية!!.

وتدخل عبارة مثل «وبعثت الزوجة. . الخ» تحت نجوى النفس. وكانت زوجته وابنته قد ماتتا في شهر واحد كما قدمنا. . ولاشك أن حادثة السيارة هي المنبه إلى تلك النجوى وباعثتها. ومع اشتداد وطأة تلك النجوى والحاحها على نفسه تقع عبارة مثل «متى يرحم العقل نفسه ويستسلم للنوم» موقعها من هذه التداعيات، فكم أرقه التذكر، حتى قتل النوم هذه الليلة كما قتل هذا المجهول في ليلة مثلها!.

هكذا تمتزج تكتيكات تيار الوعي بعضها ببعض الآخر، لتكشف عن لا معقولية التداعيات التي تكشف بدورها عن لا معقولية الواقع. ويتجلى لنا من كل ذلك قدرة تيار الوعي على تجميع الواقع بالحلم بالرمز في دائرة واحدة، هي دائرة التداعيات الخاطفة التي تدور حول مركز واحد هو هنا فكرة الموت.

ويذكرنا هذا بوسائل تنظيم حركة تيار الوعي، ومن أهمها (المونتاج). ويشير المونتاج - بالمعنى السينمائي - إلى مجموعة الوسائل التي تستخدم لتوضيح تداخل

الأفكار أو تداعياتها، وذلك كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة صورة مركزية بصور أخرى تنتمي إليها. وهذه الطريقة هي - بالضرورة - طريقة لتوضيح المناظر المتألقة أو المتنافرة في الموضوع الواحد^(٧).

ولاشك أن الصورة المركزية في التداعيات السابقة هي صورة الموت، وهي صورة مجردة أحاطها الكاتب بصور أخرى جزئية تنتمي إليها وتبرزها كصورة الزوجة والبنت والسيارة. الخ.

وقد تغيب الصورة المركزية، ويتخذ المونتاج وسيلة أخرى هي التوالي السريع للصور. وهي صور متباعدة توضح تداخل الأفكار وتدايعها وتباينها. وهي لذلك لا تأخذ صورة نجوى النفس المنظمة نسبياً، بل تأخذ صورة الهواجس والتهويمات التي تعكس تشتت الوعي وتوزع النفس. ويلاحظ ذلك - بوجه خاص - عندما لا تكون هناك علاقة معنوية واضحة بين الحوار الخارجي وحوار أنيس الداخلي الذي يعقبه. فبعد حديث طويل عن فكرة الزواج بين رفاق العوامة يكون هذا الحوار الداخلي لأنيس:

«لماذا لا أدفع بالمجمر إلى الشرفة لاستمتع بمهرجان اللهب. ان توهجه خالد لا كتوهج النجوم الزائفة. ولكن المرأة كالغبار لا تعرف برائحته الدسمة، ولكن عندما تستقر أنفاسها المحترقة في الأعماق. وكليوباترة على كثرة غرامياتها لم يعرف سر قلبها. وحب المرأة كالفن الهادف، لاشك في سمو هدفه ولكن تحوط بنزاهته الريب. ولا ينتفع مخلوق بهذه العوامة كالفئران والصراصير والأبراص. وليس كالحزن شيء يقتحم عليك المأوى بلا دعوة. وأمس قال لي الفجر عند طلوعه انه في الحقيقة لا اسم له». (الثرثرة ص ١٣٩ - ١٤٠).

مزج الوعي باللاوعي

ونحن نفتقد فيما سبق إلى الصورة المركزية التي يدور حولها تيار الوعي بتداعياته. فهي صور متباعدة لا تلتقي في مركز واحد، ولا نكاد نبين لها معنى، لأنها ليست تداعيات مباشرة على الحوار الخارجي السابق عليها. وإن كنا نلتقط مناسبة

معنوية بعيدة بين مضمون الحوار الخارجي السابق وهذا الحوار الداخلي، لعلها عدم انشغال أنيس بمسألة كمسألة الزواج، فقد ضرب عن ذلك صفحاً. ومن هنا كان رد الفعل كامناً في انشغاله عن حديث الرفاق بالمجمرات وتوهج النجوم والتفكير فيما يأتي الانسان فجأة كالحزن، أو في تلك المخلوقات العملية التي فاقتهم في الانتفاع بهذه العوامة كالفتران والصراصير والأبراص، بينما هم في أحاديث الزواج يتجادلون!

ومن الاستخدامات الطريفة التي تسمو بالقيمة الفنية لهذه الرواية هذا التكنيك الذي اصطنعه الكاتب وارتكز عليه ارتكازاً جوهرياً، وهو تغذية تيار الوعي وإثارته كثيراً بالمضمون الفكري للحوار. ونقدم النموذج التالي توضيحاً لما نقول:

وقالت سناء لرجب:

— قم لنرقص

فأجابها بهدوء بغيض:

— لا توجد موسيقى.

— طالما رقصنا بغير موسيقى.

— صبرك يا عزيزتي وإلا فلن تدور الجوزة.

يظن نفسه مركز الكون وأن الجوزة تدور من أجله. والحق أن الجوزة تدور لأن كل شيء يدور. ولو كانت الافلاك تسير في خط مستقيم لتغير نظام الغرزة. وليلة أمس اقتنعت تماماً بالخلود ولكني نسيت الأسباب وأنا ذاهب للأرشيف» (الثثرة ص ٧٩).

وضمير المتكلم في الفقرة الأخيرة من النص يبين أن ما بعد الحوار ليس إلا جملاً من منتجات تيار الوعي. وتيار الوعي هنا امتداد فكري - بطريقته الخاصة - للحوار الخارجي. ويمكننا أن نفهم من العبارات الثلاث الأولى فكرة فلسفية عميقة يثها الكاتب في تيار الوعي، وهي أن إرادة الانسان جزء من نظام الكون أو هي محكومة بهذا النظام. أما العبارة الأخيرة (وليلة أمس...) فتصنع مقابلة عميقة بين اقتناع أنيس التام بفكرة الخلود في الوقت نفسه الذي ينسى فيه أسباب هذا الاقتناع.

ويحاول الكاتب من جانبه أن يربط تيار الوعي بالواقع في الرواية بالجملة الحالية الأخيرة (وأنا ذاهب للارشيف . .) .

وتدهشنا هذه المهارة الفائقة من الكاتب في التلاعب الفني بتيار الوعي ممثلاً في المزج العجيب بين لغة اليقظة والحلم أو المزج بين الوعي واللاوعي لتخليق أفكار عميقة، تنتقد الواقع وتكشف عن فساد. فسماة بهجت تتهم مصطفى راشد بأنه يهرب بالملق من المسئولية، ويجهلها مصطفى بسخرية بأن المسئولية سبيل الكثيرين للهروب من الملق. ويبدو ذلك لأنيس جدلاً عقيماً لا يؤدي إلى شيء، ولذلك نراه يقول:

«البیضة والدجاجة . أما أنا فأكرّس وأرصّ، وأشعل النار وأدير الجوزة ثم أنصب من نفسي مستودعاً لجردة المهارات . . والوقت ينقضي بسرعة مذهلة . . وعما قليل سيحل الخراب بالمجلس . والخيام الذي كان مدرسة أمسي فندقاً للملذات . وقد قال لي في آخر لقاء لو كان امتد به العمر إلى أيامنا لاشترك في أحد النوادي الرياضية» (الثرثرة ص ٩٦ - ٩٧) .

ويقوم تيار الوعي هنا على ثلاثة أشياء هي : المقابلة السلوكية، أي مقابلة سلوك سماء ومصطفى (الجدال والنقاش) بسلوك أنيس (التفرغ للجوزة والانصراف عما يراه هو - وهو المسطول - مهارات!!) ثم المفارقة المعنوية في عبارة (الخيام الذي كان مدرسة . .) ثم ظهور تيار الوعي في صورة الحلم أو التوهم في العبارة الأخيرة (وقد قال لي في آخر لقاء . .) التي تطيح بمنطق الواقع وتفجر سخرية مرة من مقابلة صورة للواقع بالصورة المتخيلة في الحلم .

وصورة الخيام من الصور التي تطارد أنيس كثيراً . يقول الكاتب :
«واختفى الحاضرون، فلبث وحده مع الليل المظلم . ورأى فارساً يركض .
جواده في الهواء قريباً من سطح الماء، فسأله عن هويته، فقال : إنه الخيام وقد نجح في الهروب من الموت» (الثرثرة ص ١١٨) .

وربما كان مبرر هذا الحلم اجتماعهما في السهر وسهاد العاشقين بلا عشق .

ويذكرنا استحضار شخصيات تاريخية في الحلم بمسألة مهمة للغاية، هي قيمة المونتاج كوسيلة من وسائل تنظيم حركة تيار الوعي في التعبير عن الامتداد اللانهائي للحظة بل للمكان كذلك. إن وسيلة المونتاج من أهم الوسائل التي تتيح للكاتب توسيع الفضاء الزمني والمكاني للرواية. فإذا كان الزمان التاريخي في هذه الرواية هو «ابريل، شهر الغبار والأكاذيب» (الثرثرة ص ٥)، فإن الزمان الروائي فيها - بفعل تيار الوعي - زمان ممتد في الماضي والحاضر والمستقبل.

وأود أن أسوق مثالا يبدو فيه المزج بين الأزمنة من ناحية، كما تبدو فيه من ناحية أخرى ظاهرة الالتحام والتفاعل بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي، يقول على السيد مخاطباً سارة بهجت:

— لا تصدقي كلام مصطفى حرفياً. لسنا أنانيين بالدرجة التي صورها، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا، وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئاً وربما جر وراءه الكدر وضغط الدم.

ضغط الدم. كالصنف المغشوش. وطالب الطب يمرض بالوهم أول عهده بالمدرسة. والمدير العام نفسه ليس أسوأ من المشرحة. أول يوم في المشرحة كأول تجربة للموت في أعز ما ملكت. وهذه الزائرة مثيرة من قبل أن تتكلم. جميلة ورائحتها حلوة. والليل أكذوبة بما هو نهار سلمي. وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة. ولكن الشيء الذي تود تذكره طيلة الجلسة دون جدوى؟! (الثرثرة ص ٥٦).

فهنا يلتحم الحوار الداخلي بالخارجي ممثلاً في التقاط عبارة (ضغط الدم)، والعزف عليها من ناحية، كما تتداخل الأزمنة بتداخل التدايعات حول المدرسة والطب والمدير العام، ثم أول يوم في المشرحة، ثم هذه الزائرة المثيرة. الخ، حتى نصل إلى السؤال المفتوح في الزمن المستقبل.

ثمة مسألة أخيرة هي احتشاد الرموز اللغوية في لغة تيار الوعي. وهي رموز تجسد تيار الوعي كالهواجس تارة أو كالهذيان تارة ثانية أو كالكابوس تارة ثالثة. وفي

كل هذه الصور تصبح تلك الرموز وسيلة لغاية واحدة هي التحذير من الهلاك.

وقد استغل الكاتب كون مسرح أحداث روايته فوق صفحة النيل في جعل رمزه الأساسي هو (الحوت) الذي يطارد تيار الوعي كثيراً. وهو رمز للخوف الدفين في النفس الإنسانية من النهاية والموت. وهو خوف يهدد الإنسان، فيدعوه إلى الهروب إلى ما يليه عن أن يحيا حياته، هكذا يمكننا أن نفهم مغزى هذا الرمز في الرواية من قول أنيس مخاطباً على السيد (ويعني بكلامه سمارة بهجت):

— هل أخبرتها بأن الذي يجمعنا هاهنا هو الحوت؟ (الثرثرة ص ٤٦).

(ولاحظ تأكيد «هاهنا» للمكان: العوامة رمز الهروب إلى الملذات والمخدرات).

الحوار الخارجي

من الطريف أن نبدأ كلامنا عن الحوار الخارجي في هذه الرواية بما يؤكد الفكرة السابقة. ففي الحوارية التالية، تتجلى قيمة الحوار في الكشف عن هموم الشخصية ونوازعها ومكنوناتها وليكن مثالنا هذا الحوار عن فكرة الهروب:

يحدث أنيس رفاقه عن أنهم هاربون من خوائهم في الإدمان والجنس، فيتساءل مصطفى راشد:

— أنحن حقاً كما وصفنا ولي الأمر.

فقال خالد عزوز:

— لا هروب ولا خلافة. ولكننا نفهم حقيقتنا كما ينبغي لنا.

وقال علي السيد:

— عوامتنا هي الملاذ الأخير للحكمة البشرية.

— هل الاستغراق في الأحلام هروب؟

— أحلام اليوم هي حقائق الغد.

— هل التطلع إلى المطلق هروب؟

— أف. . وهل علينا من عمل سواه. .

— وهل الجنس هروب؟.

— اخص، انه الخلق نفسه.

— وهل الجوزة هروب؟.

— هروب من البوليس إذا شئت.

— أهى هروب من الحياة؟.

— إنها الحياة نفسها. (الثرثرة ص ١١٨ - ١١٩).

إن انتهاء شخصيات الرواية - باستثناء عم عبده - إلى غمط الشخصية المثقفة التي تتقن الحوار والجدل، قد أعفى الكاتب كثيراً من مغبة التباين بين غمط الشخصية ومستوى الحوار. فشخصياته قادرة على الحوار المراوغ، واستخدام الكنايات، والتوريات، والمشارك اللفظي، تقول سمارة بهجت لأنيس:

— على أي حال، فأنت أطفهم جميعاً.

— أنا!..

— لا يخرج من فمك سوء

— ذلك أنني اخرس. .

— ويجمع بيننا شيء واحد.

— ما هو؟.

— الوحدة.

— المسطول لا يعرف الوحدة

— لماذا لا تغازلني؟.

— المسطول الحق يتمتع باكتفاء ذاتي! (الثرثرة ص ٨٦).

وهو يعني بالاكتهاء الذاتي هنا انصرافه الكامل إلى الجوزة. وكم كان الكاتب بارعاً في أداء معنى هزلي بعبارة محكمة جادة البناء وكأنها حكمة فيلسوف!.

وعندما يلوم أحمد نصر زميله رجب القاضي على خشونته مع الفتاة الصغيرة سناء الرشيدى وأنه كان قاسياً معها أكثر مما يجوز ولم يراع حداثة سنّها، يرد عليه رجب :

— لا يمكن أن أكون عاشقاً ومربياً في وقت واحد .

— لكنها صغيرة ! .

— لست أول فنان في حياتها ! (الثروة ص ٩٠) .

وعندما يسأل أنيس ليلي زيدان :

— لم لا تتخذين مني رفيقاً ؟

فإنها تجيبه بهذه العبارة التي تؤمىء إلى المعنى ولا تصرح به :

— إنك إذا استعملت الحب يوماً كمبتدأ في جملة مفيدة، فستنسى حتماً الخبر إلى

الأبد ! . (الثروة ص ٢٠) .

وهي عبارة - مع وضوح الصنعة فيها - إلا أنها مقبولة من شخصية مثل ليلي

زيدان التي كانت مهنتها الترجمة ! .

وعندما تحار سبارة بهجت في أمرها بعد حادث السيارة، فإنها تعبر عن

مشاعرها في حوار مع خالد عزوز، لا يخلو من فذلكة :

— اني صائرة إلى موت محقق !

فقال خالد عزوز :

— كلنا صائرون إلى الموت .

— إنما أعني موتاً أقطع .

— ليس ثمة ما هو أقطع من الموت

— ثمة موت يدركك وأنت حي (الثروة ص ١٧٢) .

وفي إحدى الجلسات بالعوامة يتخيل أنيس تخيلات غريبة . يتخيل الحوت وهو

يغمز له بعينه، ويقول («أنا الحوت الذي نجى يونس» . ثم تراجع واختفى . وعند

ذاك يضحك أنيس، فتسأله ليلي زيدان عما يضحكه، حتى نقرأ هذه الحوارية البارعة التي تنقل جو المجلس وترصد تشعبات رفاق العوامة الذهنية والنفسية وتدل على شواغلهم. يجيب أنيس:

— خيالات غريبة.

— ومالنا نحن لا نرى شيئاً؟

فأجاب وهو لا يكف عن العمل:

— ذلك أن الأمر كما قال الشيخ الكبير «أن المتلفت لا يصل».

وانهالت التعليقات بلا ضابط.

— لاشيخ لنا يادجال.

— ولا يوجد متر مربع من الأرض بمنجاة من الزلازل.

— وهو لا يخلو كذلك من الرقص والغناء..

— إذا أردت أن تضحك من القلب حقاً، فانظر إلى الأرض من فوق..

— يابخت الذين مستقرهم فوق..

— ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة سيهدأ كل بال.

— هل تطبق اللائحة على الحيوان؟

— روعي فيها أن تطبق على الحيوان أولاً..

— وها هو القمر ينتظر المهاجرين.

— وأخشى ما أخشاه أن يضيق الله بنا..

— كما ضاق كل شيء بكل شيء.

— وكما يضيق رجب بعشيقاته.

— وكما يضيق الضيق بالضيق.

— والحل، ألا يوجد حل؟

— بلى، علينا أن نتماسك حتى نغير وجه الأرض أو نبقى فيما نحن فيه وهو خير

وأبقى!.. (الثروة ص ٢٦ - ٢٧).

فالانتقالات السريعة من الموت إلى الزلازل إلى الرقص والغناء إلى النظر إلى الأرض من فوق إلى اللائحة المالية . . الخ . إنما هي انعكاس لتداخل المصوم والشواغل ، وقد بدا في ثوبه اللغوي المناسب ، وهو الثثرة .

وبالرغم من مهارة نجيب محفوظ وحنكته وخبرته بإدارة الحوار وحسن توظيفه في خدمة البنية الروائية ، فإن الحوار في هذه الرواية لم يخل من بعض الهنات التي لا تقلل في الواقع من جماله وحيويته . ولعلنا لاحظنا في الحوارية السابقة ثقل عبارة مثل (يا بخت الذين مستقرهم فوق) . كما يمكننا أن نلاحظ مثل هذا الثقل في قول رجب القاضي :

— أجيوني! . . أعدكم بأن أصدع بما تأمرون (الثثرة ص ١٥٣) .

لا سيما إذا أدركنا أن هذه العبارة تصدر منه ، وسط غضبه وحيرته مع رفاقه بعد حادث السيارة ، ماذا يفعلون . فطبيعة الأمور تقتضي ألا تصدر من شخص مثل رجب (وهو أكثر رفاقه تسبياً وفوضوية) مثل هذه العبارة المحكمة وفي مقام الضيق بالذات . كذلك يبدو هذا الثقل في افتعال تراكيب فصيحة إذا قبلت من أنيس مع رفاقه فلن تقبل منه في حوار مع عم عبده ، وقد سأله أنيس :

— أليس لك من أقارب في القاهرة (الثثرة ص ١٣) .

المفارقة

والمفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي ، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده^(٨) .

ويلاحظ أن الوصول إلى ادراك المفارقة لا يتم إلا من خلال ادراك التعارض أو

التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، وكثيراً ما اعتمد نجيب محفوظ - في صناعة المفارقة - على التعارض والتناقض سواء أكان ذلك داخل السرد أم الحوار الخارجي أم الحوار الداخلي أم بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي. ولذلك، يمكن أن نعد تكتيك المفارقة - فضلاً عن قيمته البلاغية - وسيلة فنية مهمة من وسائل الربط بين السردى والحواري وتوجيه البنية الروائية الوجهة التي يريد لها الكاتب.

أما المفارقة في السرد، فيقول الكاتب: « قد أعدت الجلسة بكل ما يلزمها. وها هو عم عبده يؤذن لصلاة المغرب » (الثرثرة ص ٨٩). وأحسب أن آذان المغرب ليس حيلة لبيان زمن التحدث أساساً، بل أنه يصنع مع الجلسة التي أعدت (بكل لوازمها) مفارقة تمهد للسياق.

ويناجي أنيس نفسه بعد محادثة له مع سمارة بهجت قائلاً:

«إنها تستدرجك لتقول لك عند الجلد «لست بغية» هي تذكرني بشيء لا أتذكره. ومن الجائز أن تكون كليوباترة أو المرأة التي تبيع المعسل بدرج الجماميز» (الثرثرة ص ٥٧).

وإذا كان لا بد من ضحية في المفارقة، فالضحية هنا هي سمارة بهجت. وتعتمد صنعة المفارقة هنا على التقابل والتعارض بين أن تذكره سمارة بكليوباترة أو أن تذكره في الوقت نفسه بالمرأة التي تبيع المعسل في درب الجماميز!! . .

وقد تكون المفارقة سلاحاً للهجوم الساخر. ويبدو ذلك في الحوارية التالية بين أنيس وعم عبده. ويبدأ أنيس الحوار:

— متى عشقت امرأة لآخر مرة؟ .

— أووه . .

— وبعد العشق، ألم تجد شيئاً يسرك؟ . .

— قرة عيني في الصلاة . .

— جميل صوتك وأنت تؤذن .

— ثم بنبرة مرحة :

— ولست دون ذلك جمالاً حين تذهب لتجىء بالكيف أو تغيب لتعود بفتاة من فتيات الليل، (الثرثرة ص ١٤ - ١٥).

والهجوم في المفارقة على نحو ما نرى هنا ليس هجوماً سافراً كما يحدث في كل من السخرية والنكتة، بل هناك دائماً موضوع يحتاج إلى التأمل والرثاء الممتزج بالضحك. وهو هنا هذه الانفصامية في شخصية عم عبده الذي يؤذن للصلاة ويقود إلى (الشلة) فتيات الليل في الوقت نفسه! ..

وقد تبدو المفارقة في صورة أخرى، فتأخذ صورة المفارقات اللفظية لا الموقفية. ومن ذلك هذه العبارة التي يقصد بها رجب القاضي نفسه بعد أن استشعر غضب سناء لكلامه: «ليس على المسطول حرج» (الثرثرة ص ٧٦).

وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي - كما تقول دكتورة نبيلة ابراهيم - وقلبته رأساً على عقب^(٩). فرفاق أنيس يشغلون أنفسهم بأزمة كوبا والاشتراكية ومشكلات العمال. وفي غمرة تساؤلاتهم يرى أنيس أن «كل ذلك يستقر في جوف الجوزة ثم يتبخر دخاناً، كالملوخية التي طبخها عم عبده» (الثرثرة ص ٦٥ - ٦٦).

هكذا لعبت اللغة دور البطولة في هذه الرواية، فسمت بأدبية النثر الروائي التي تتعاون مع تقنياته الفنية الخاصة. ولذلك، فإن المتعة الحقيقية التي تحصل بقراءة هذه الرواية قراءة واعية إنما مرجعها إلى توظيف اللغة باعتبارها أداة الابداع الأدبي الأولى.

هوامش الدراسة :

- (١) دكتور حمدي السكوت: مقالة بعنوان: أعمال أسهمت في منح الجائزة: ثثررة فوق النيل، مجلة المصور، العدد ٣٣٤١، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨، ص ٢٧.
- (٢) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار فكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١ (١٩٨٧) ص ٣٥.
- (٣) المرجع السابق ص ٣٥.

- (٤) المرجع السابق ص ٣٠.
- (٥) انظر في تفصيل ذلك : تيار الوعي في الرواية الحديثة، تأليف: روبرت همفري، وترجمة دكتور محمود الربيعي، دار المعارف (١٩٧٤) ص ٤٤، ٥١ - ٥٢.
- (٦) المرجع السابق ص ٥١.
- (٧) المرجع السابق ص ٧٤.
- (٨) دكتورة نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة (فصول)، المجلد السابع، العددان ٣، ٤ ابريل - سبتمبر (١٩٨٧) ص ١٣٢.
- (٩) المرجع السابق ص ١٣٢.

السراب

بدائية
ونهادية
المرحلة
الذاتية
فني أدب

نجيب محفوظ

بقلم: عبدالمجيد شكري

دخلت رواية «السراب» (١٩٤٨) للكاتب الكبير نجيب محفوظ أبواب تاريخ الأدب العربي كأول رواية عربية تتناول المشكلات النفسية كأساس محوري لها ليلحق الأدب العربي بذلك باحدى السمات البارزة للأدب العالمي في العصر الحديث، وهي الموضوعات النفسية التي لا يخلو منها أدب في مختلف أنحاء العالم. وبالنسبة لنجيب محفوظ فبالإضافة إلى أنها أول رواية له تتسم بهذا الطابع، فهو لم يكرر هذه التجربة في أي عمل أدبي آخر، وإن كان في أعماله المختلفة قد قدم لنا نماذج فريدة لأشخاص

يعانون من أمراض نفسية عديدة لكنه لم يخضعهم للتحليل النفسي الدقيق بما يشبه التشريح الكامل للشخصية مثلما فعل في السراب . لقد عايشنا ازدواج شخصية السيد أحمد عبد الجواد ، والشذوذ الجنسي الايجابي للمعلم كرشة ، والسليبي لعم كامل بائع البسبوسة ، وسادية زبطة صانع العاهات ، وما سوشية جعده الفران ، أما في السراب فإننا نلتقي بالشخصية المحورية فيها «كامل رؤية لاظ» كشخصية عصابية ونعيش معه ونغوص في أغوار نفسه في اطار تحليلي نفسي دقيق منذ مولده ونشأته وتطوره حتى النهاية التي جاءت نهاية هي نسيج وحدها أيضا ، فقد تركت لاستنتاجات القارئ طبقا لما سبق عرضه لمراحل حياته ، هذا وقد جاءت رواية «السراب» نسيج وحدها بالنسبة لأدب نجيب محفوظ من ناحية الصياغة ، فهي الرواية الوحيدة التي كتبها بضمير المتكلم فجاءت على شكل الاعترافات أو المذكرات ، فالبطل يحكي عن نفسه ، عن تجاربه ؛ عن حياته بأدق تفاصيلها ، عن لحظات ضعفه وسقطاته ، عن مخاوفه ، عن انفعالاته ، بينما جاءت الشخصيات الأخرى لتخدم الهدف الأساسي للرواية وهو التحليل النفسي لشخصية هذا البطل .

سيرة ذاتية

والرواية بهذا المفهوم ، تعتبر مرحلة مستقلة من مراحل ابداع نجيب محفوظ الخصب ، وإن كانت عملا واحدا فريدا ، وهو بذلك قد أثبت قدرة فائقة على الولوج إلى عالم الرواية النفسية وأثبت أن الأديب العربي قادر على تناول مثل تلك الموضوعات وتلك الخطوة أشبه بما أقدم عليه أديبنا الكبير توفيق الحكيم عندما انتشر أدب اللامعقول في الآداب العالمية ، فقام بكتابة مسرحية «يا طالع الشجرة» ليثبت أن الأديب العربي قادر أيضا على ممارسة ذلك الاتجاه ، لكنه لم يكرر التجربة بعد ذلك .

إننا منذ الأسطر الأولى للرواية ، نجد أننا فعلا أمام شخص عصابي يعاني معاناة شديدة أفقدته الرغبة في الحياة :

«إني اعجب لما يدعوني القلم ، فالكتابة فن لم أعرفه لا بالهواية ولا بالمهنة ، ويمكن القول بأنه فيما عدا الواجبات المدرسية على عهد صباي ، والأعمال المكتبية المتعلقة

بوظيفتي، فإني لم أكتب شيئا على الإطلاق، والأعجب من هذا أنني لا أذكر أنني سودت خطابا أو رسالة طوال الدهر الذي عشته في الدنيا وهو ما ينيف على ربع قرن من الزمان، والحق أن - الرسالة - كالكلام - رمز للحياة الاجتماعية وعنوان للوشائج التي تصل ما بين الناس في هذه الحياة ولست من ذلك في شيء، ألسنا نشذب الأشجار فنبت ما أعوج من أغصانها وفروعها؟ فلماذا نبقي على من لا يصلحون للحياة من أفراد الناس؟! لماذا نتسامح بل نهمل فنفضهم على الحياة فرضا أو نفرض الحياة عليهم كرها؟ لهذا يسعون في الأرض غرباء مذعورين، وقد بلغ الذعر منهم أحيانا أن يخطوا على وجوههم كالمحمومين فيدوسوا بأقدامهم المبعثرة ضحايا أبرياء.

وهكذا يمضي «كامل رؤية لاظ» ذلك (المذعور) في كتابة اعترافاته أو سيرته الذاتية منذ أيام طفولته الأولى إلى الوقت الذي بدأ فيه كتابة اعترافاته، فهو إذا اضطر إلى الكلام تلعثم وأدركه العي والحصر والعجز، لكنه يكتب الآن لأن الحياة بالنسبة إليه قد ضاعت والقلم ملاذ الضائع، وهو يكتب لنفسه عسى أن يعقب ذلك شفاؤه من علته كبديل لفكرة الانتحار التي تراوده بعد أن قضى على نفسين، أمه، وزوجه ومع ذلك فهو يعتبر نفسه ضحية أيضا إذ لا يستطيع الفرار من الماضي فهو يتبعه كظله أو هو يمد يديه إلى خزانة الذكريات ويمسك بصورة جده لأمه الضابط الكبير المتقاعد، ويبدأ بذلك سيل الذكريات، فهو ابن رجل ثري هو «رؤية لاظ» الذي لا عمل له ولا علم بل كان سكيراً عصبي المزاج، ولم تدم العشرة بينه وبين زوجته التي غادرت بيته القائم في الحلمية، وعادت إلى بيت أبيها في منيل الروضة ومعها طفلتها «راضية» ويتدخل أهل الخير ويتم الصلح وتعود إلى بيت زوجها لكن الشقاق يستمر وتعود مرة ثانية إلى بيت أبيها لتضع طفلها الثاني، حتى إذا كانت المرة الأخيرة التي تعود فيها إلى بيت زوجها لتعود مرة أخرى لتنجب بطلنا «كامل» ويتم الطلاق، ويقوم الأب بحضانة الابنة الكبرى «راضية» والابن الأوسط «مدحت» ويبقى الصغير «كامل» في حضانة أمه وجده، ونشأ كامل مرتبطاً أشد الارتباط بأمه، فهي لا تسمح له بالخروج من البيت إلا معها وهي تحرص على ذلك أشد الحرص، وهو يمتطي منكبها دائماً وينام إلى جوارها، وكانت تلبسه ملابس البنات وتطيل له شعر رأسه، بل إنها عندما

البسته بدلة ضابط جعلت الضفيرة تسدل خلف ظهره، وهكذا كانت تدلله تدليلاً مفرطاً وعاش في كنف حنانها الزائد الذي يقول عنه هو نفسه :

— « فلم أدرك إلا بعد فوات الوقت أنه كان حناناً شاذاً قد جاوز حده ومن الحنان ما يهلك » .

وكان لصيقاً دائماً بها حتى في المطبخ . . وفي الحمام !
— « بل كنا نستحم معاً فتحطني في طشت عارياً، وتجلس أمامي متجردة فأرشها بالماء وأقبض على رغو الصابون النافشة على جسدها فأدلك به جسدي » .

وكانت في نفس الوقت تقص على مسامعه قصص العفاريات والجن والقتلة وهي بصدد تثبيت علاقته بها وتحذيره من عدم طاعتها، وهكذا ارتبط بها ارتباطاً سرياً غريباً عبر عنه بقوله « إنه أصبح وكأنه عضو من أعضاء جسدها »، وكان ذلك سبباً في أنه لم يلتحق بالدراسة حتى قارب السابعة، وكانت تقوم بتوصيله كل صباح إلى المدرسة، لكنه لم يستفد شيئاً ولم يتعلم شيئاً، وكانت شهادته أصفاراً، وهكذا تعثر في جميع مراحل تعليمه، وكان محط سخرية الجميع، وحدث أن هربت شقيقته من بيت أبيها وتزوجت من شخص تقدم لخطبتها ورفضه أبوها . . وبدأت تزور أمها . . وكذلك شقيقها مدحت، وسمع يوماً أن شقيقته حملت وجاءت بطفلة وشغله جهله بأسباب هروبها مع رجل وزواجها وحملها وكيف خرجت الصغيرة « زينب » إلى الوجود ولم يجد جواباً من أمه . لكن خادمة دميعة صغيرة في البيت أطلعت على التجربة فواجهها بلذة وسذاجة وتكرر ذلك إلى أن ضبطته أمه متلبساً فعنفته أمه تعنيفاً شديداً وشعر بالخزي والعار، وفي الدراسة تعددت المواقف الأليمة في حياته حيث أطلقوا عليه « الغبي الممتاز » ووصفوه بثقل الظل ونال من السخرية الكثير عندما نادى المدرس ذات مرة قائلاً يا نينة ثم كانت ثورته عندما شرح الآية الكريمة : « فإذا جاءت الصاخة، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه . . » وقاطع الشيخ قائلاً :
— كلا . . كلا .

فلم يكن ليتصور أن في إمكانه أن ينفصل عن أمه . . بل لقد فكر وخطط

للانتحار . لكنه في النهاية حصل على شهادة البكالوريا «نهاية المرحلة الثانوية» وهو في سن الخامسة والعشرين والتحق بكلية الحقوق التي فشل فيها أيضا منذ بداية العام الأول للدراسة حيث تعرض للسخرية عندما رفض القيام بدور الخطيب في محاضرة تدريبية على الخطابة.

وأخيرا قرر الالتحاق بوظيفة حكومية استطاع جده التوسط له في شغلها، وهكذا أصبح موظفا في وزارة الحربية، وكان قد شغل من قبل وهو في طريقه إلى الجامعة بفتاة حسناء تسكن إلى جوار محطة الترام الذي يستقله إلى الجامعة وبعد ذلك إلى وزارة الحربية، لقد أحبها حبا ملك عليه فؤاده، وبدأ يستعيد الثقة بنفسه وفكر في الزواج لكن حال دون تنفيذ ذلك ضيق ذات اليد خاصة وأن جده لأمه كان قد مات، وأصبح هو المسئول عن البيت، فلجأ إلى أبيه الذي رفض مساعدته، لكن سرعان ما مات الأب وورث كامل مبلغا لا بأس به فيتقدم للزواج من فتاته «رباب» ويتم الزواج على كره من أمه لكنه يكتشف أنه عاجز تماما عن ممارسة الجنس مع عروسه بالرغم من أنه غير ذلك بعيدا عنها، فقد كان يمارس العادة السرية بصفة دائمة، ويلجأ إلى طبيب أخصائي في الأمراض التناسلية الذي يؤكد له أنه كامل الفحولة، وألا يشغل باله بشيء، فسرعان ما ستزول هذه الحالة، لكن كامل يعود إلى ممارسة العادة السرية مع عجزه مع زوجته.

وكانت الزوجة «رباب» تعمل مدرسة في روضة أطفال في العباسية وكانت تكثر من الخروج في زيارات عائلية . وكان هو نفسه قد لجأ إلى الخمر مثلما كان حاله في فترة قبل الزواج، وكانت فحولته قد عادت إليه فعلا ومارس الحياة الجنسية مع زوجته بنجاح، لكنها بدأت تأبى هذه الحياة الجديدة وتتمنع وترفض اللقاءات الزوجية بل وأقنعتة أن الحياة العذرية أفضل، لكن حدثت مفاجأة كبرى بدأت تغير مجرى الأحداث، فقد لاحظ ذات يوم أن زوجته تقرأ خطابا أسرعت بتمزيقه والقائه من النافذة فبدأ الشك يدخل قلبه وقام بمراقبتها وبمتابعتها من لحظة ركوبها «الترام» إلى مدرستها حتى العودة وكان يجلس في مقهى حقير في العباسية أمام المدرسة، ومن خلال جلوسه بالمقهى تعرف على سيدة فوق الأربعين في مسكن قريب، جريئة

العينين مكتنزة الصدر، أقرب للدمامة منها للحسن، ذات أنف أفطس وشفتين ممتلئتين ووجنتين متكوريتين منتفختين وشعر جعد لامع وهو لم يكتشف على وجهه «رباب» ما يشين، وفي نفس الوقت أقام علاقة جنسية ناجحة مع تلك المرأة الدميمة وتكررت لقاءاتها.

وعلى الجانب الآخر كانت مفاجآت أشد هولاً . . لقد مرضت «رباب» ولجأت إلى بيت أمها، وعندما ذهب لعيادتها ذات يوم اكتشف موتها فأبلغ النيابة، وتكشفت الحقيقة، لقد ماتت أثناء إجراء عملية اجهاض قام بها عشيقها وهو قريبها طبيب الأمراض التناسلية . . ويعود إلى البيت ليصب جام غضبه على أمه ويغادر البيت شارداً هائماً على وجهه فيلتقي بأحد أصدقائه، ويعرف منه أن أمه قد ماتت أيضاً، ويصاب بانهيار كامل، فقد شعر أنه كان السبب في قتل أمه، بل وفي قتل زوجته ويقرر التصوف واللجوء إلى الله، وفجأة يأتي من يعلن قدوم إحدى السيدات لعيادته ويسمح لها بالدخول، ويصف «كامل رؤية لاذ» تلك اللحظة قائلاً :

— «ثم سمعت وقع أقدام تقترب، وأطل وجه القادم يتسم في شوق واشفاق، فهتفت فيما يشبه الاستغاثة وقد وشى صوتي بما شاع في صدري من الانفعال :

— أنت!!

وتنتهى الاعترافات . .

رواية نفسية وتربوية

لقد وقف النقد طويلاً أمام شخصية «كامل رؤية لاذ» هل هو يعاني من عقدة اوديب . . وهل هذه العقدة هي السبب في عجزه الجنسي؟ أم هل أراد نجيب محفوظ أن يجعل من هذا العجز رمزا لعجز اجتماعي أكثر شمولاً؟

وحول ذلك يقول نجيب محفوظ نفسه^(١) :

— «أقرأ هذا الكلام وأستغرب كثيراً، ولكني لا أعترض على أي تفسير، لأنني

(١) نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨ .

أؤمن فعلا بأن الكاتب قد لا يعي كل خفايا عمله إن كانت له خفايا، في «السراب» لم أشأ سوى تشريح حالة نفسية، فالحقيقة أن العجز لم يكن مطلقاً أو كاملاً، إذ أن الشخصية كانت تمارس الحياة على نحو أو آخر. . وليس صحيحاً ما أشيع نقدياً من أنها عقدة أوديب فالعقدة التي رآها الدكتور يحى الرخاوى - الطبيب النفسي المشهور - هي عقدة الأم التي لا تريد أن تحبل بسبب الشقاق بينها وبين زوجها ثم حملت (ببطل الرواية) وكأنها لا تريد أن تقطع الحبل السري وتفضل قتله. .

هذا ما قاله نجيب محفوظ نفسه عن السراب، بل لقد قال في موضع آخر «إن رواية السراب رواية نفسية تربوية» فهو بذلك أراد أن يعالج موضوعاً تربوياً يتعلق بأصول التربية السليمة حيث أن مأساة «كامل رؤية لاذ» إنما جاءت نتيجة الإفراط في التدليل أساساً، لكننا مع ذلك نأخذ أيضاً بكلمات نجيب محفوظ الذي يقول : «إن الكاتب لا يعي كل خفايا عمله» ونعيش حياة «كامل رؤية لاذ» وعلاقاته المتشابكة مع أمه. . ومع زوجته. . ومع عشيقته عنايات بل والخدامة الطفلة الدمية التي كانت أول من أطلعت على خفايا الجنس التي لم يستوعبها جيداً.

إن الواضح تماماً هو وجود علاقة شاذة بين الأم وابنها بالرغم من عدم توافر الأركان الكاملة لعقدة أوديب، فالبطل يعيش مع أمه بعيداً عن أبيه، وهو يكره أباه لا لأنه يستحوذ على الأم، ويستأثر بها، لكنه يكرهه أساساً لأنه سبب تعاسة أمه، وأمّه ذاتها لم تكف يوماً عن بث الكراهية في قلب الابن، وطبقاً لتفسير الدكتور يحى الرخاوي الذي أشار إليه نجيب محفوظ، فهي قد حملت به قسراً دون رغبة منها، وكانت تود لو أنها لم تلده، ولذلك جعلته قريباً منها دوماً، وكأنها لم تقطع الحبل السري الذي كان يربطه بها، وقد أبقتة إلى جوارها دوماً، حتى أثناء عملية الاستحمام، والطفل هنا لديه حب استطلاع جنسي، وهو أمر شائع لدى الأطفال وتتميز به الجنسية الطفلية تميزاً ظاهراً، والجنس واقع موجود لا سبيل إلى إنكاره، وليس هناك ما يمنع اشتهاؤ الابن لأمه، فإن الأحلام، حتى أحلام الأسوياء، زاخرة بمضاجعة المحارم، والمرور بالعقدة الأوديبية أمر شائع ويتخلص منه الجميع عند تمام النضوج الانفعالي ولهذا ينفصل الابن عن فراش أمه في سن مبكرة وهكذا ينصح

المربون ويحرص عليه الوالدان عن وعي ، وفي حالة «كامل رؤية لاذ» تمادت الأم في تثبيت هذه العلاقة الشاذة ، وقد ظل الابن أسير تلك العلاقة مفتونا بجمال أمه ، وهو قد أحبها ، وهو قد كرهها أيضا ، لقد أسعدته ، وأشقتة عندما شعر أنه لا يستطيع التخلص منها والانطلاق إلى حياته الخاصة ، حتى لقد وقفت عقبة أمام زواجه ، وتزوج وهي غير راضية .

— أسعدتني فوق ما أطمع ، وأشقتني فوق ما أتصور ، وكأني لم أحب أكثر منها ، وكأني لم أكره أكثره منها ، فهي حياتي جميعا .

وهو قد جاء شبيها لها تماما لا يفرق بينهما إلا الثياب ، وهو يصفها بقوله :

— قامة طويلة - جسم نحيل - وجه مستطيل - عينان واسعتان خضراوان - أنف دقيق مستقيم - نظرة حاملة تقطر حنانا ولا تخلو من بريق ينم عن الحيوية وحدة المزاج - عذبة الحديث .

وهو عندما تزوج من حبيبته ، وكانت أقرب في الجمال والسمت من أمه . . وهو إذ كان يكبت حبه الجنسي لأمه فهو قد عجز عن ممارسة الجنس مع بديل أمه وهي رباب زوجته ، إنها في اللاشعور من المحارم وبدرجة جعلته يرفض أن يجعلها محورا لتخليه وهو يمارس العادة السرية فهي في مكانة مقدسة أقرب إلى قداسة المحارم .

وهذا يفسر كمال فحولته مع الأرملة الدميمة فهي النقيض الكامل لصورة أمه وصورة زوجته التي نجح لفترة قصيرة في معاشرتها جنسيا تحت تأثير الخمر وغياب وعيه وشعوره .

وهو بين الاعجاب بأمه ، والاعجاب بحبيبته رباب معجب في ذات الوقت بذاته ، فهو أقرب شيها من الأم . . ومن البديل ، وهكذا نجده يعاني في ذات الوقت من النرجسية والاعجاب بالذات :

— أطلت وقفتي حينال المرأة قبل أن أغادر البيت والقيت على صورتي نظرة متفحصة ، ينبغي أن أعترف هنا باعجابي الشديد بذاتي فلم تكن أنانيتي قاصرة على سلوكي ولكنها امتدت إلى حب الصورة والاعجاب بها ، ولشد ما أمنت النظر إلى

هاتين العينين الخضراوين الواسعتين وهذا الأنف الدقيق المستقيم وهذا الوجه الطويل المتناسق ذى البشرة البيضاء .

ليس هذا هو شكل أمه وسمت أمه . . وبديلتها أيضا، وهكذا أضاف إلى معاناته نقائص جديدة إلى جانبا الخوف والحصر والتردد والعي والعجز وشروذ الذهن وبلادة الانفعال والشعور بالدونية والشعور بالاضطهاد والشعور بالذنب وعذاب الضمير الذي كان يلزمه عقب كل مرة يمارس فيها عاداته الذميمة . وكان يلجأ إلى الهروب دائما كلما واجهته مشكلة - الهروب عن طريق أحلام اليقظة ، والهروب إلى عاداته السرية ، وكان الاغفاء لثلاثة أيام كاملة ذروة هروبه عندما واجه قمة مأساته بمصرع زوجته و وفاة أمه اللتين لم يشيخ أيا منها إلى مثاها الأخير ثم كان مرضه الأخير زهاء شهر والذي جاء كنوع آخر من الهروب وهكذا لم يجد مفرا من أن يقول عندئذ :

— إني أولي فرارا، ولكن أين المفر، ليتني أخلق شخصا جديدا، سليم الجسد والروح لا يعيش بأركان نفسه الخوف والجفاء فألقي بنفسى في خضم الحياة الانسانية بلا حجل ولا نفور، أحب الناس ومحبونى وأعينهم ويعينونى وآلفهم ويألفونى وأندمج فى كائنهم الكبير عضوا عاملا نافعا، لكن أين منى هذه السعادة؟ وفيما أمني النفسى بالأمانى الكاذبة، لم أخلق لشيء من هذا وإنما خلقت للتصوف .

وهكذا نجده وقد وصل إلى نوع آخر من الهروب، الهروب إلى الدين والتصوف، لكن هل انطلق إلى هذا الباب الأخير من الهروب، وهو التصوف، إن نهاية الرواية توحى بأنه لن يلج هذا الباب . . فقد تم له الشفاء عند انتهائه من اعترافاته واستجلاء حقيقة حاله . . فعندما جاءت الأملة التي كان يمارس معها الجنس بنجاح استعد لمقابلتها بأن القى نظرة متفحصة على المرأة وتناول المشط ورجل شعره على عجل وهتف بما يشبه الاستغاثة :

— أنت . . !!

ملاحظات

بقي أن أسجل في نهاية هذه الدراسة عددا من الملاحظات العامة حول تلك الرواية الفريدة لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ، والتي جاءت رواية جيدة الحبكة، جيدة الصنع فقد استطاع بجدارته المحافظة على الخط الدرامي الأساسي فيها وبالرغم من أنه أقدم على دراسة متأنية لتلك الشخصية العصبية المعقدة إلا أنه لم يسترسل باملال بل أعطى شخصيته المحورية والشخصيات الثانوية القدر الكافي واللازم دون زيادة أو اسهاب ما يبرر تلك الشخصية ويحركها طبقا لمجريات الأحداث .

وقد نجح في تقديم شخصية «كامل رؤية لاظ» العصبية كشخصية مريضة فعلا تستحق العطف، فلم نحقد عليه، ولم نحقره ولم نلمه، وقد جاءت مأساته أشبه بمآسي الأساطير الاغريقية ولعنة الآلهة بل نحن نجد اشارة عابرة لذلك عندما علم الجد بهروب حفيده راضية من بيت أبيها حيث قال :

— «أي جنون سلبها الرشاد؟ ليس هذا الدم بدمنا، هذا دم شيطاني يفضح سوء فعله الأصل القذر الذي استمد منه، لقد مات جدنا وهو يصب لعناته على رأس أبيها فحلت اللعنة بذريته» .

لقد حفلت الرواية أيضا بأشكال من السقوط مثلما رأينا ذلك في العديد من أعمال نجيب محفوظ . . حميدة في زقاق المدق . . زنوبة في بين القصيرين . . ونفيسة في بداية ونهاية . . ورباب والأرملة عنايات في السراب .

ونجيب محفوظ في اختياره لمكان أحداث روايته لم يتعد كثيرا عن أماكنه المفضلة، لكنها أماكن الطبقة الوسطى العليا في زمن أحداث روايته . . الحلمية . . منيل الروضة . . السيدة زينب . . ثم العباسية حيث الروضة التي تعمل فيها رباب .

لكننا وفي نفس الوقت نلاحظ أنه في اطار تقديمه لحياة أسرة من الطبقة الوسطى العليا، إنما قدمها بانصاف غريب، فهو وإن كان قد أبرز سقوط العديد من أفرادها فإنه قدم سقطاتهم كحالات فردية لا كظاهرة عامة تمثل عيوب طبقة بأسرها، فهي مجرد أسرة سيئة الحظ ومع ذلك فقد تماسكت حتى النهاية، الجد الذي طلقت ابنته

احتضنها هي وابنها حتى آخر أيام شيخوخته المتأخرة، والابن «كامل رؤية لاذ» قام بواجباته المادية وقام بالانفاق على أمه بعد وفاة الجدة وانقطاع دخله، بل إن الأب السكير لم يفرط في ابنته راضية وابنه مدحت وحافظ على كيان بيته بأثاثه وحديقته وخدمته. . وأسرة الزوجة «رباب» أسرة متماسكة أيضا وتحمل الطبيب خطاه وإن حاول لفترة البحث عن مخرج لنفسه ولفضيحة الأسرة بعد موت رباب أثناء عملية الاجهاض التي أجراها لها فيقول للمحقق في موقف وجودي كامل :

— تسأله عما لا يدري، إنها لم تكن زوجة إلا رسميا فحسب وإني أنا المسئول عن كل شيء من البداية إلى النهاية.

ونجيب محفوظ أيضا لم يقدم لنا صراعا طبقيًا، أو صورا من صور الظلم الاجتماعي يريد تغييرها مثلما نرى في أعماله الأخرى، لكننا مع ذلك نجد أنه يلمس الأوضاع السياسية في تلك الفترة لمسا خفيفا عندما يتحدث عن والد الزوجة «رباب» وهو مهندس ري يقول عنه :

— وكان في تلك الأيام قلقا على مركزه بالوزارة، ولا يفتأ شاكيا ما يلقي من اضطهاد سياسي مرده في رأيه صلته بالوزير الوفدي السابق حتى أنه صرح ذات مرة بأنه يفكر في طلب تحويله إلى المعاش والاشتراك في السياسة.

بقى أن أسجل لكاتبنا الكبير قدرته الفائقة على رسم الشخصيات، وتحريك الأحداث وتقديم الصور الواقعية الفريدة التي تجعلنا نعيش الأحداث، وشخصها، وكأننا بينهم لم نغادرهم ولم يغادرونا قط، وقد تميز أسلوبه بالفكاهة النادرة والقدرة الكاملة على تقديم الصورة الفكاهية بالرغم من عمق المأساة، وبرز ذلك أوضح ما يكون وهو يقدم صورة نقدية لمعاملة المعلمين للأطفال في المدارس :

— أريد أن أعود إلى البيت.

فصرخ في وجهي بصوت غليظ كالرعد

— عد إلى قمطرك عمى في عينك.

وعندما أخطأ ونادى المعلم قائلا : «يا نينه» ضج الغلمان بالضحك وضحك

المدرس نفسه وقال بسخرية :

— إيه يا سيد أمك؟

ولعل من أجل ما قدم نجيب محفوظ من حوار فكاهي على لسان طلبة كلية الحقوق وهم يعلقون على خجل «كامل رؤية لاذ» وارتبائه والأستاذ يدعو للخطابة وأعلن اسمه التركي فهمس أحدهم قائلا :

— هذا حفيد لاذوغي...!

وتساءل آخر :

— اسم هذا أم فعل؟

وعندما لم يستطع الكلام استمر الطلبة في تعليقاتهم

— هكذا بدأ سعد زغلول.

وقال آخر :

— وهكذا انتهى

وصاح ثالث :

— انصتوا إلى بلاغة الصمت.

وهكذا كانت أيضا الصورة التي رسمها نجيب محفوظ عندما ذهب «كامل رؤية لاذ» لخطبة رباب، ولحفل الزفاف ورفضه أن يزف معها أمام الناس، لقد جعلنا نعيش من خلال الرواية صورة صادقة لذلك الحفل، مثلما جعلنا نعيش معه داخل غرفة نومه في ليلة الزفاف ونعيش معه داخل الحانات وفي الشوارع وأثناء مضاجعته للأرملة الدميمة.

كلمة أخيرة... بل هي دعوة إلى النقد لكي ينظر نظرات أخرى جديدة لهذا العمل الروائي الفريد حتى يتساوى الاهتمام بالسراب التي تمثل بحق مرحلة قائمة بذاتها هي المرحلة النفسية في إبداعات نجيب محفوظ مع مختلف المراحل التي حظيت من النقد بالكثير من الاهتمام.





في قصّة دنيا الله

د. حسن البنداري

يحفل الواقع الأدبي المعاصر بدراسات غير قليلة تصدت للبحث في فن القصة القصيرة العربية. ورغم أن هذه الدراسات تعكس بحق اجتهادات واسعة ومؤثرة، لكنها تنضوي تحت حقيقة لا يمكن للنظرة المتأنيّة أن تقف منها موقف الصمت أو التجاهل: حقيقة «الوقفة البعيدة» عن النص القصصي موضع التناول؛ فهي لا تتحمل مشقة الخوض في مجاهله لاستنطاقه، وسبر خفاياه، لاستظهار عالمه الداخلي، وهي بذلك قد وقعت في أسر مفهوم مريح عني بالبحث عن قضايا القاص «وأيديولوجياته»، أو برصد عناصر فنية لنص غائب عن عيني القارئ، أو بتحليل غير كاف لنص مثبت. . وفي كل هذه الأحوال وغيرها، لم تكن لدى أنصار هذا المفهوم شجاعة الاعتراف بظلم النص القصصي بهذا الجهد المريح.

وفي تقديري أن استناطق النص القصصي - بل أي نص أدبي - إنما يكون عن طريق مثوله، تم الالتصاق المخلص به والتفاعل معه، بغية الاحساس الكامل بدلالاته، والوعي الحقيقي بعلاقاته اللغوية المتشابكة، ووصف هذه العلاقات وصفا «مُعَادِلًا»، لا يستعين بما هو خارج عن هذا النص، وحينئذ لن تكون حصيلة قراءة القصص المختلفة بهذا المفهوم واحدة، فلكل قصة صوتها الخاص وعطاؤها المنفرد، إذ أن هذا المفهوم ليس من مهمته تععيد القواعد الحاسمة، ولا رسم الخطوط التحكيمية، ولا وضع مبادئ محددة لا يمكن تجاوزها، على نحو ما يتبين من تصدي بعض النقاد المعاصرين لنقد العمل الأدبي^(١).

اضواء على «دنيا الله»

ولتحديد ما أعنيه، وتوضيح ما أقصد اليه، أعتمد على قصة دنيا الله لنجيب محفوظ، التي نشرها في عام ١٩٦١^(٢)، واستهل بها مجموعته الثانية^(٣) (دنيا الله) التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٦٢.

والواقع أن مجموعة دنيا الله، على الرغم من توالي اثنتي عشرة مجموعة قصصية بعدها وهي (بيت سىء السمعة) (١٩٦٥)، خسارة القط الأسود (١٩٦٩)، تحت المظلة (١٩٦٩)، حكاية بلا بداية ولا نهاية (١٩٧١)، شهر العسل (١٩٧١)، الجريمة (١٩٧٣)، حكايات حارتنا (١٩٧٥)، الحب فوق هضبة الهرم (١٩٧٩)، الشيطان يعظ (١٩٧٩)، رأيت فيما يرى النائم (١٩٨٢)، التنظيم السري (١٩٨٤)، صباح الورد (١٩٨٧). - على الرغم من ذلك فإنها (أي دنيا الله) - مازالت محور اهتمام المتأمل في الانتاج القصصي القصير عند نجيب محفوظ، وذلك لسببين:

الأول: هو أنها تكشف عن هموم عديدة متنوعة، ناشئة عن «الوَقْع القدرى» على شخصياتها، التي عمدت الى مواجهته بالتمرد الايجابي الذي ينتهي في الغالب بالتخلي الصوفي، وهذه الهموم التي جسدها تلك الشخصيات، لا تتوجه فقط إلى

إنسان البيئة المصرية، بل تتوجه أيضا إلى إنسان البيئات الأخرى، عربية كانت أو غير عربية؛ فقرأ قصصه من غير المصريين وجدوها معبرة عن بيئتهم، ومعاناتهم وطموحاتهم وهمومهم^(٥)، ولذلك اختص هذه المجموعة بالاشادة بيان الأكاديمية السويدية الخاص بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٨٨^(٦).

والثاني: هو أنها تمثل استئناف الكاتب نشر قصصه القصيرة بعد توقف عن كتابتها دام خمسة عشر عاما، أي منذ أن نشر قصة «قتيل بريء»^(٧) عام ١٩٤٦.

البناء اللغوي للنص

تبدأ قصة دنيا الله هكذا: «دبت الحياة في إدارة السكرتارية بدخول عم إبراهيم الفراش». فتح النوافذ واحدة بعد أخرى. ومضى يكنس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث. واهتز رأسه بانتظام وبطء، وتحرك شذواه كأنما يلوك شيئا فقلقت تبعا لذلك منابت الشعر الأبيض في ذقنه وعارضه. أما صلته فلم تكن بها شعرة واحدة. وعاد إلى المكاتب ينفذ عنها الغبار ويرتب الملفات والأدوات. ثم ألقي على الحجرة - الإدارة - نظرة شاملة. ثم نقل بصره بين المكاتب وكأنما يرى شخوص أصحابها، فلاح الارتياح في وجهه حينما والامتعاظ حينما، ومرة ابتسم ثم ذهب وهو يقول لنفسه. الآن نذهب لإحضار الفطور»^(٨).

عند تأمل البناء اللغوي لهذا المقطع الافتتاحي، نجده قد اعتمد على وحدات فعلية تامة التكوين مكتملة النسيج، فبدت كل وحدة مستقلة لا تفتقر إلى سند من أخرى تجاوزها «دبت الحياة.. فتح النوافذ... ومضى يكنس... الخ». وإيراد الوحدات على هذا النحو يجعلها جملا موسومة بالتوالي أو التعاقب السريع اللاهث والانفصال الظاهر، وإن كانت في مجموعها تعكس معنى موحدا يتكشف عقب الفراغ من قراءة المقطع.

وقد تأسس هذا النوع من التوالي على دقة إختيار الوحدات الصغيرة المفردة، وهي الأفعال المقترنة بالفاعلين، حيث اختيرت الوحدات التصعيدية أي التي تحمل

طاقة الحركة والتوثب، فالفعل «دب» في بداية الوحدة الأولى «دبت الحياة.....» يمثل بداية الحركة والشروع في التصرف، وهو ينطوي - هنا - على عنصري «العنف والمفاجأة». وبعد الدبيب تأخذ طاقات الأفعال التالية لهذا الفعل - وجهة النمو والتصاعد، ولهذا فكل من الفعل «فتح» في الوحدة الثانية: «فتح النوافذ واحدة بعد أخرى» والفعل «مضى» في الوحدة الثالثة: «مضى يكنس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث» قد عمل على بقاء الحركة نشطة متوتبة من جهة أن الحركة الفاعلة قد استمرت في العمل سواء في فتح النوافذ - حيث أجرى فتح «واحدة بعد أخرى» - أم في عملية الكنس التي تمت «للحجرات» «الواسعة»، فالفتح تم لعدد أو جمع، والكنس تم لعدد أو جمع أيضا، وكلا الجمعيتين قد وصف وصفا دالا على إمكانية الحركة التي لا تظهر إلا بتعدد الحركة الفاعلة المتعدية إلى النوافذ، وإلى الحجرات الواسعة كما تبين.

وهكذا الشأن في الفعلين «اهتز»، و «تحرك»؛ فكلاهما تصعيدي، وكلاهما حافظ على تواصل الحركة، ومن ثم فقد أثر الكاتب استخدام الفعل «قلق» في الوحدة التالية: «فقلقت تبعا لذلك منابت الشعر الأبيض في ذقنه وعارضه». لما لهذا الفعل من طاقة تلائم الاهتزاز والتحرك، وهي التوتر.

ومما جعل لهذه الوحدات وظيفتها التصعيدية هو دلالتها على الزمن الماضي الذي يتجاوز البطء المتمثل في الوحدة الدالة زمنا على الحاضر أو المستقبل بحكم اقتضاء كل منهما للنظر والتأني، ومن هنا قد تبدو الأفعال (يكنس) في «مضى يكنس...» و(ينفض) و(يرتب) في «وعاد إلى المكاتب ينفض عنها الغبار ويرتب الملفات...» - لدلالاتها على الزمن الحاضر - قد تبدو دخيلة على نص مال برمته إلى الاعتماد على الزمن الماضي، الذي ساعد على توالي الحركة وتقدمها، ولكن مجيء هذه الأفعال بصورتها الحالية عقب الفعلين «مضى...» و«عاد...» - قد يلب هذه الدلالة الحاضرة، وثبت لها الدلالة الماضية التي ناسبت ما سبقها وما لحقها من وحدات. خاصة وأن هذه الأفعال المضارعة بحكم وظيفتها النحوية قد وقعت أحوالا للحركة الفاعلة وقت القيام بالعمل اليومي.

ويمثل التحديد لدور الوحدات المفردة حال اقترانها بالحركة الفاعلة، وظف الكاتب الوحدات الأخرى في هذا المقطع مثل: ألقى - نقل - لاح - ابتسم - ذهب، لتعمل على تصعيد الحركة داخل الوحدات الكبرى، وتسمها بالتوتر غير المعلن، فتوحى نتيجة لذلك بعمل ما، أو تجمعلنا نتوقع اجراء حتميا تنهض به الشخصية المركزية، فالتوتر الحركي للوحدات المفردة العاملة في نطاق الوحدات الكبرى، كان وراء التعبير وتواصله بهذا القدر من السرعة الملحوظة التي تسمح بالتوقف قصدا إلى التأمل، ومن ثم قد يوصف التعبير بأنه ليس إلا مسحا خارجيا لحركة الحدث منذ بدايته، لكننا إذا أنعمنا النظر وجدناه قائما على حالات «عدم المبالاة»، و«فقدان الاكتراث»، و«تبدد التركيز»، فقد «مضى يكس الحجرات الواسعة بلب شارد ودون اكتراث» - وهي حالات إذا ما أصيبت بها الشخصية الفنية وغير الفنية - عمدت إلى التنقل البصري السريع بين جزئية وأخرى.

ويقوى من هذا الشكل المتميز، «الوحدات الكلامية» الواردة على السنة موظفي حجرة الإدارة - التي أعدها عم إبراهيم - بعد أن أرسل بكشف المرتبات إلى الخزانة المالية لصرفها وإحضارها لهم كما هو متبع في موعد الصرف الشهري .. جرت هذه الوحدات على النحو التالي:

يقول لطفي وهو يقرأ جريدة الأخبار: ١ - ستكون السنة نهاية العالم.
ويقول المدير في التليفون مخاطبا رئيسه: ٢ - وهل يخفى القمر؟
ويتساءل سمير: ٣ - لماذا نشقى بالزواج والأبناء؟ ها هو شاب يقتل أباه تحت بصر أمه.

ويتساءل أحمد: ٤ - ما فائدة روضة إذا كان الدواء غير موجود بالسوق؟
ويعود لطفي مؤكدا: ٥ - صدقوني. نهاية العالم أقرب مما تتصورون.
ويقول المدير لحمام: ٦ - جهز الملف $\frac{3-1}{13}$ عام^(٩).

إن كل وحدة كلامية - كما ترى - تبدو منفصلة عن الأخرى انفصالا لا يتيح لنا أن نصف الموقف الحوارى كله بافتقاد عنصر الكشف أو التوضيح الذي يعمل على

فهم كل موقف حوارى وإضاءة جوانب الحدث أو أبعاد الشخصية . فهل يعطينا هذا المثلث الظاهري الحق في الحكم على تزايد هذه الوحدات التي تنتقص حينئذ من فنية القصة؟

إننا نظلم النص لو بادرنا بتقرير هذا المثلث الظاهري ، لأن ثمة رابطا غير منظور يجمع هذه الوحدات هو «القلق» بمستوييه الخاص والعام ، ولم يكن الفصل بينها إلا تعبيرا غير ملفوظ عن حس فني عمل على إثارة عدة موضوعات كبيرة دالة قدمت بسرعة ، هي في الواقع عدة هموم أدركها عم إبراهيم لكثرة وجودها على مسامعه ، وشكلت حركته بوصفه شخصية مركزية - ودفعته إلى غاية غير معروفة الآن على الأقل .

تواليات على شيخوخة «عم إبراهيم»

لقد توالى الموضوعات المثيرة على شيخوخة الرجل تواليا مؤثرا: فالوحدة الأولى (ستكون السنة نهاية العالم) مثلت قمعا شديدا لأي أمل يغير من حاله ، فكيف يمكن له الانتظار والدمار الشامل يوشك أن يقع؟ والوحدة الثانية (وهل يخفى القمر؟) دعمت السابقة وأذكتها فزادت من إحساسه بالقمع ، فمن أين له بأي أمل إذا كان مديره يواصل نفاق الرؤساء؟ وما فائدة حياة لا تجلب سوى الشقاء والعقوق؟ - الثالثة - وكيف يأمن لعالم قاس يتحكم حتى في أرواح المرضى؟ - الرابعة - وإن الانتظار لبارقة أمل ضرب من الجنون مادامت نهاية العالم أقرب مما تتصورون - الخامسة - وتأتي الوحدة السادسة والأخيرة جهاز الملف $\frac{3-1}{130}$ عام - لتكون بمثابة باب أحكم إغلاقه في وجه الرجل . فعم إبراهيم إذن يواجه بتواليات عاصفة دفعته إلى أن يتخذ وضعا متأهبا يدافع به عن وجوده المهدد وكيانه المقموع ، فيختفي بمرتبات الموظفين هاربا إلى جهة غير معلومة .

وثمة وحدات كلامية أخرى تتوالى بسرعة بعد أن تنبه الموظفون إلى اختفاء عم إبراهيم ، توالى الوحدات هكذا:-

«قال أحمد من بين الملفات : ١ - الرجل تأخر لماذا تأخر؟

وذهب إلى الخارج وعاد وهو يقول: ٢ - لا أثر له! ماذا أخره؟ الرجل المخرف!

وفقد أحمد صبره فخرج ثم عاد وهو يقول: ٣ - أخذ الكشف منذ ساعة كاملة فأين ذهب هذا المجنون؟ فسأله لطفي: ٤ - هل قبض هو مرتبه؟ فأجاب محمداً: ٥ - نعم. قالوا لي ذلك عند شباك صرف الخدم السائرة.

٦ - لعله ذهب يتسوق.

٧ - قبل أن يسلمنا الماهيات؟!

٨ - لا تستبعد ذلك. إنه يأتي كل يوم

بجديد!

ويقول مصطفى: ٩ - تصوروا أنه سرق في الطريق!

ويقول لطفي: ١٠ - أوقع له حادث؟» (١٠).

لا أظن أننا نجد صعوبة في الوقوف على ترابط الوحدات الكلامية هذه المرة، وذلك لامتلاك هذه الوحدات خاصية النمو، وإمكانية الكشف والتوضيح على جهة المباشرة والصراحة؛ إذ عرف - الآن - اختفاء الرجل، وتولد في النفوس المتحاوره يقين أخذ ينمو ويتطور بأن الرجل عمد هذه المرة إلى خداعهم، ولكن أظن أن من الضروري الاعتصام بالتأني عند قراءة هذه الوحدات حتى يمكن تلمس سبب التوالي السريع لها؛ إننا نرى الوحدات الكلامية المفردة هنا معروضة بصيغة استفهامية، بل إن الصيغة تتكرر: «الرجل تأخر. لماذا تأخر»، «لا أثر له. ماذا أخره»، «أين ذهب هذا المجنون؟». ونرى وحدة أخرى بصيغة الرجاء المشوب بالاستفهام: «لعله ذهب يتسوق!» وبصيغة التعجب المتضمن للتساؤل: «إنه يأتي كل يوم بجديد!، تصوروا أنه سرق في الطريق أو وقع له حادث!».

إن تقديم الوحدات الحوارية على هذا النحو يجعلها تمضي في نفس الوجهة التعبيرية التصعيدية، حيث الاستفهام غالب، والتعجب مثار، والقلق يعكس رد الفعل أمام الحادث الغريب، وهي تواليات ناتجة عن حالة «توتر عالية». تدفعنا إلى

الاقتراب خطوة من فكرة أننا نتعامل مع شخصية غير عادية، تتحرك حركة غير عادية، ونتوقع أن تكون لغتها غير عادية. غير أن المبادرة بتحديد حال الموظفين من جراء غياب الرجل كانت أدعى لترسيخ «آثار الغياب» قبل تحقيق حاجتنا إلى الاقتراب من هذه الشخصية الغريبة:

«بدأت الوجوه كالخة، ومضى وقت أثقل من المرض. وتساءل صوت على وجه من أصبحنا اليوم. وذهب أحمد يبحث عن عم إبراهيم في المراقبة كلها ثم عاد بوجه ناطق بخيبة مسعاه. وفكر المدير في المشكلة الغريبة التي لم تدر لأحد على بال. إنه يأبى أن يصدق. سيظهر الرجل المجنون فجأة عند الباب. ستنهال عليه الشتائم، وسيستحل الأعذار وإلا فما العمل؟: لطفي وراءه زوجة غنية. وسмир وغد معروف. ولكن ثمة مساكين مثل أحمد قد يقضي عليهم الحادث.»^(١١).

فلقد عنى الكاتب آثار الاختفاء بطائفة من الصور السريعة المتعاقبة من جهة أن «التوتر» ما يزال حالاً في نفوس ضحايا الحادث الغريب، فالوجوه بدأت مغبرة نتيجة الوجل من المستقبل الغامض، والزمن صار ثقيل الوقع على رؤوس المنتظرين باللهفة والقلق والغضب، وذهب أحمد إلى «المراقبة» وعودته بسرعة دليل الإحساس العالي بثقل هذا الوقع، وتفكير المدير في المشكلة من عدة زوايا ترجمة لغضب انفعالي متوثب وحكم «نهائي» بتبدد أي أمل في حضور الرجل.

إن إضافة هذه الصور المتعاقبة إلى الوحدات الفعلية والوحدات الكلامية على نحو ما تبين تبسط صورة متنوعة الظلال مختلفة الزوايا، وتكون لهذه الصور حينئذ وظيفة فنية، إذ أثارت في النفس رغبة ملحة في جلاء الغموض الذي اكتنف شخصية عم إبراهيم منذ لحظة التعبير عنه وهو يؤدي عمله اليومي المعتاد، إلى أن اختفى بالمال، وهذه الرغبة الملحة دعت الفنان إلى مواصلة البناء اللغوي بأسلوب توالي الوحدات، ومن ثم جعل حركة الشرطة نشطة تضرب في كل اتجاه وتسعى إلى كل مقر ولجج الرجل، وهي حركة تمثل إضاءات متوالية سلطت على هذه الشخصية التي يمكن وصفها بأنها «غائبة حاضرة». هذه الإضاءات التي استمدت طاقتها من معلومات أخذت من الزوجة وآخرين، ومن التحريات التي بدأت في الإمساك بطرف

الخيطة كما يظهر من قراءة المقطعين التاليين :

- أ - « ١ - وكبس البوليس بيت عم إبراهيم بدرج الحلة .
٢ - وكان المسكن عبارة عن حجرة أرضية بحوش بيت قديم تهدم سوره أو كاد .
٣ - ولم يكن بالحجرة إلا مرتبة متهرثة وحصيرة وكانون وحلة وطبق ساج وامرأة عجوز عوراء تبين أنها زوجته .
٤ - ولما سئلت عن زوجها أجابت أنه في الوزارة، ثم أكدت أنها لا تعرف شيئا عن اختفائه .
٥ - ولم يكن له من ثياب الا جلباب ففتشوه فعثروا على قطعة حشيش صغيرة» (١٢) .

ب - «قد أفادت المرأة بعد أن مثلت في قسم البوليس أنه كان في مطلع الحياة زوجا طيبا وأنها أنجبا أبناء . ولكنه تغير تغيرا خطيرا في الأشهر الأخيرة وبعد أن بلغ أعقل العمر . إذ ترامت إليها أبناء عن تعلقه ببائعة يانصيب عند قهوة فؤاد» (١٣) .

في المقطع « أ » بدأ الغموض يتكشف نتيجة الهجوم المفاجيء للبوليس . وفي المقطع « ب » قدمت الزوجة معلومات مهمة سريعة أعانت على كشف هذا الغموض . ولقد عرض الكاتب هذا وذاك بنظام لغوي يتوافق مع أسلوب التوالي ، فالعين في « أ » تنتقل بسرعة بين المنظورات المتعددة التي جرى التعبير عنها بجمل تتراوح بين الطول والقصر ولكنها تحافظ على تركيز موحٍ ووافٍ ، حيث بدأت الجملة الأولى بالفعل « كبس » وهو أقوى من أي فعل بديل لما فيه من تصوير الحركة المبالغية التي توظف أثناء القاء القبض على أحد أو اعتقاله ، كما أن الحركة كانت شاملة لكل البيت الذي تعدى إليه الفعل . وقد وقعت الإشارة في الجملة الى مكان هذا البيت وهو « درب الحلة » من غير وصف ، وحينما جرى تناوله في الجملة الثانية وصف وصفا ناقصا ، ذلك انه « بيت قديم تهدم سوره أو كاد . . . » ، وإذ خصص المسكن بأنه

مجرد حجرة في الجملة الثالثة تمّ ذلك بأسلوب الحصر: «ولم يكن بالحجرة إلا...» ليستجلب منظورات أخرى: المرتبة - الخصيرة - الحلة - الطبق الساج - المرأة للتدليل على تواضع المكان وفقره، دون توظيف إشارة وصفية صريحة إلى ذلك. ولم يذكر صراحة فاعل الفعل «تبين» في نفس الجملة لكونه مفهوما من السياق ولغرض تركيز لغة الحدث. وقد عبر عن الجملة الرابعة بصيغة المبني للمجهول «ولما سُئِلَتْ...» حيث حذف الفاعل لذات السبب. وقد انتهى هذا المقطع بالجملة الخامسة التي اقتصر في بدايتها على الضمير الغائب (له) مغفلا اسم الرجل قصدا إلى التركيز أيضا، وأورد فعلين (فتش - عثر) متعاقبين قرن كل منهما بالفاء في إطار أسلوب الحصر «ولم يكن له من ثياب إلا جلباب ففتشوه فعثروا...». مشيرا إلى أن هذا التعاقب يمثل اتصالا وثيقا للحركة النشطة ويدل على سرعة التنقل التي تتطلبها هذه الحركة.

وترى الزوجة في المقطع «ب» تُستجوب في قسم البوليس عن الزوج المختفى. فتفيد بعبارة غاية في التركيز «أنه كان في مطلع الحياة، زوجا طيبا، وأنها أنجبا أبناء» إن ظاهر هذه العبارة يمثل نقصا في «معلومات» نحتاج إليها في حال كهذه. فأى حياة تقصدها الزوجة؟ هل الحياة على إطلاقها أم خصوصية الحياة؟ وعلام يدل الوصف «طيب»؟ أيدل على بساطة التفكير؟ أم السذاجة والغباء؟ أم طيبة القلب رغم ما بدر منه؟. والاكتفاء بذكر «وأنها أنجبا أبناء» يستدعي تساؤلات من نوع: أين؟ وكم؟، ولم تخلوا؟ واليس من المحتمل أن يكون الرجل الهارب عند أحدهم؟.

إن الصيغ كما ترى قاصرة عن التحديد، ولكنها موحية ودالة ومثيرة لأسئلة عديدة. ورغم ما تمثله هذه المعلومات الموجزة من أهمية لرجال الشرطة لكن الكاتب أثر أن تمضي الصيغ حرة دون اعتراض، وأن تغفل الشرطة عن أهميتها، ومن ثم تواتل الصيغ أو عبرت العيون المراقبة بها دون الافادة من أي منها، لخصوصية التركيز التي تفتح أبواب الحيرة والاحتمالات فيحقق الغرض الفني وهو تفاعل القارئ مع النص فينهض ببذل مزيد من الجهد ليتعادل مع جهد المؤلف أو يقاربه.

وتضيف الزوجة في نفس المقطع : «ولكنه تغير تغيرا خطيرا» فتستدرك بالاداة «لكن» التي انتقصت من منزلة الرجل وهددت من صفة «الطيبة» التي عرف بها لدى الزوجة والتي ألفت مزيداً من الضوء على تصرف الرجل الغامض . إلا أن الصيغة النامية التي تلت الاستدراك وهي «تغير تغيرا خطيرا» المؤلفة من الفعل والمصدر ووصف المصدر - قد تبدو غامضة لافتقادها إمكانية التحديد المباشر، حيث اقتضت الإشارة إلى هذا التغير على علاقة الرجل ببائعة «اليانصيب»، فلا نعرف حقيقته : هل كان التغير إلى الأفضل أم إلى الأسوأ؟ . وهل أدى عم إبراهيم أحداً وهو بسبيل هذه العلاقة؟ وما حجم انعكاس هذا التعبير على الزوجة التي شاركتها شظف العيش؟

ولكن هذه العبارة الاستدراكية التي تبدو غامضة مثيرة للتساؤلات - قد تضمنت معبرا إلى مركز الحركة المتوترة انتبهت له الشرطة، فقد عنيت بالتغير الذي طرأ على الرجل فانطلقت وراء الأسباب، ومن ثم «انقض المخبرون على قهوة فؤاد ثم رجعوا ببعض ماسحي الأحذية»^(١٤) وهو تصرف نشيط وسريع أظهره «الانقضاض» على المقهى و«الرجوع» إلى القسم بالشهود وهاتان الحركتان لم يفصل الكاتب بينهما بالصور أو الأحداث فالتقيتا بذلك مع رغبة عجولة ملحة من القارئ في التوصل إلى الرجل مركز الحركة المتوترة، ولذلك استدعت هذه الاستجابة الثنائية لغة عجل ذات معلومات إضافية هكذا «وهؤلاء أكدوا أن ثمة علاقة بين عم إبراهيم وبائعة اليانصيب الصغيرة التي تدعى بالانجليزية والتي ربما تزوجها» فورد اسما الإشارة متجاورين «وهؤلاء وهؤلاء» دون ذكر المشار إليه لكل منهما، إذ لا حاجة إليه لذكره من قبل من جهة، ولأن الاهتمام مركّز الآن على ما يقال عن الرجل من جهة أخرى .

وفي نطاق هذا التركيز على إثبات سريع لما هو ضروري جاءت إفادات الشهود عن علاقة الرجل بالفتاة موجزة مختصرة، فقد أكدوا العلاقة بينه وبين بائعة اليانصيب - «الصغيرة» - «الحسنة» - «التي ربما تزوجها» . وهذه التحديدات المتوالية التي لم نعرف غيرها قد أزكت حرارة الاستجابة الثنائية : التصرف النشط للشرطة ورغبتنا العجولة - لتتواصل الاستجابة كشفاً للحقيقة وتعرفا عليها، وحينئذ يعتمد

الكاتب - على هذا الاساس - إلى أن ينتقل نقلة كبرى غير ممهدة لأمر، وغير مشعرة به، إذ لا حاجة الآن إلى التمهيد والإشعار، فعلى الرغم من أن البوليس - بناء على ما تلقى من معلومات - قد «اطمأن» إلى أنه قد قبض على طرف الخيط لكنه لم يكن يعلم أن الطرف الآخر في أبو قير»^(١٥).

في شاطيء «أبو قير»

حقا لقد نقلتنا العبارة الأخيرة نقلة مفاجئة من القاهرة حيث يعيش آثار الحادث الغامض إلى شاطيء «أبو قير» بالاسكندرية وهو المهرب الذي أوى إليه الرجل مركز الحركة المتوترة، وقد اتسمت هذه العبارة الواحدة بالتركيز الشديد المتلائم مع النقل المفاجيء فضلا عن تضمنها لجانب إيجابي هو «اطمئنان البوليس إلى الوصول»...، وجانب سلبي هو «جهل البوليس بمكانه حتى الآن» وقد عملت العبارة بدلايتها المركبة: «الاطمئنان - الجهل» في نطاق الاستجابة الشائبة فأضيف الاطمئنان الى حركة البوليس النشطة، وزاد الجهل من حدة رغبتنا في التعرف على الحقيقة من هذا «الطرف الآخر».

وما دامت حركة الشرطة قد غلّت ورغبنا في سبر الغموض قد زادت فلا بد من نشوء إحساس عال يدعو إلى الاقتراب من باطن الرجل وهنا يثار سؤال من نوع: هل بمقدور التعبير الموجز السريع أن ينهض بهذه المهمة لينكشف الغموض وتنجلي الحقيقة؟ لقد كان من الضروري أن لا يغيب عن الفنان تساؤل كهذا فيعمد من ثم إلى تهدئة سرعة العبارة وإعطائها قدرا من الحرية وبعضا من التفصيل قصدا إلى إبطاء حركة الحدث المتقدمة، بغرض إيقافنا على باطن عم إبراهيم مركز الحركة المتوترة، فلجأ إلى التعبير المتأنّي عن شخصية الرجل وعن الجو المحيط به في مهربه النائي عن الأنظار، وهذا التأنّي في التعبير قد تشكل من عناصر أسلوبية متنوعة تدعو إلى التأمل والنظر لما تتضمنه من طاقة عالية الإيحاء، فعم إبراهيم في مهربه «يجلس جلسة مريحة على الشاطيء يراوح النظر بين البحر وبين ياسمينه التي تطايرت خصلاتها الذهبية في مهب النسائم وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقة

بيضاء كالحليب. وعكست بشرته رواء وارتدت ياسمينة فستانا أنيقا، وتجلت نصارتها كالماء المقطر جلسة عائلية سعيدة مريحة راضية وإن لم يخل هواء إبريل من لسعة برد. والمكان شبه خال: لا أحد من المصيفين جاء، وأصحاب البيوت من اليونانيين بعيدون عن الشاطئ. والحب يرفرف راقصا حول الجلسة الجميلة. وتجلت في عيني عم إبراهيم نظرة تشوف ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة، فما رأى بحرا من قبل، بل إنه لم يجاوز أعتاب القاهرة طيلة حياته، لذلك بهره البحر المصطخب والساحل المترامي والسماء المlfعة بالسحب البيضاء في صفاء الورود. ومضى يصغي إلى الهدير المتقطع وهو يرسم ابتسامة فرحة سعيدة لا تفارق شفثيه. بدا أنه انطلق من إغلال الهموم وأنه يخلق في حلم وأنه يستمتع بأنغام الحب الشجية التي ترددها أعماقه النشوى»^(١٦).

حقا لقد عمد الكاتب إلى إبطاء التعبير وتفصيله وهو بسبيل الاقتراب من الرجل، ولكنه لم يهدف بذلك إلى عرض اعتراف صريح يدين أو يبريء لأنه معنى بأمر آخر هو أن الرجل «متوافق» مع نفسه توافقا قد تأسس على ما يحيط به من مظاهر الجمال وعلى ما يشعر به من غبطة وسعادة إزاء هذا الجمال.

وقد أبرزت هذا التوافق جزئيات لغوية عديدة، تعاونت على تشكيل معنى استدعى بدوره قدرا من التريث التعبيري لتحدد من ثم انعكاسات تلك المظاهر الجمالية فالبحر يجتذب البصر والبصيرة لأنه يقابل «بحر القرار» الهادر الذي أرادته دون ندم واستمر في تنفيذه من غير تراجع. ولذا اقترن البحر بعروسه الصغيرة عندما أخذ «يرواح النظر بين البحر وبين ياسمينة» إذ هي أحد عناصر القرار السعيد. ويمثل البحر من جهة أخرى - «الانفتاح» على العالم الجديد بعد أن ظل سنوات طويلة أسير عالم مغلق، فهو الآن - «كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة، فما رأى بحرا من قبل بل أنه لم يجاوز أعتاب القاهرة طيلة حياته»، فالمدينة القديمة في نظرة جامدة القلب متحجرة العاطفة لا تعرف الرحمة، وهي حقيقة بالتخلص منها في مقابل هذا العالم الجديد النابض بالحركة الفريدة الآخذة بجماع البصر والبصيرة. هو «البحر المصطخب والساحل المترامي». وهو «الهدير المتقطع»، هو الحياة الجديدة الحافلة

بالمباهج المرتفعة فوق تضاريس معاناته بينما هو يسعى وينشد «الطريق» ليحتمي بالصفاء والمحبة وليتحد بالعالم الجديد المبني على عناصر وسمت بطائفة من التجليات ومن الأوصاف الصافية، التي تُوظف لمن ينشد «الوصول» الصوفي المتحرر من الجذب المادي، فعم إبراهيم «حليق» «مستور» بطاقة بيضاء كالحليب وبشرته صافية تعكس «رواء» وياسمين «تجلت نضارتها كالماء المقطر»، والحب مجنح «يرفرف راقصا». وقد «تجلت» في عيني الرجل نظرة «تشوف» و«دهشة» كأنه يستقبل العالم لأول مرة في طفولة بريئة.

ان الرجل قد ارتكب في حق الآخرين جريمة أجمع عليها الموظفون ورجال الشرطة ولكن عم إبراهيم لا يرى فيما حدث جريمة، لأنه حكم مقياسا يخالف مقاييسنا «الوضعية» ولذلك لم ترد في النص أي وحدة تعبيرية من منظور عم إبراهيم تشير إلى الحادث، فكان ما ارتكبه يعدّ عملا مشروعاً أو حقاً لا ينبغي أن يؤاخذ عليه. إن الذي يدركه هو أنه قد وضع على طريق السعادة الحقيقية، ويجب أن تتضاءل الوسيلة وهو يضي في هذا الطريق أمام رغبته في «الوصول» إلى تلك الغاية العالية، التي جعلته لا يرى في الموجودات إلا جوهرها الصافي وأساسها الرائق، وجعلته يقوى من رؤيته الجديدة حيث «رأى ما لم يكن يراه» رأى الفجر في طلعه السحرية، والغروب في عجائب ألوانه التي تنساب من الشفق، ورأى النجوم الساهرة، والقمر الساطع والأفاق اللامتناهية، رأى ذلك كله بقوة الحب الخالصة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد»^(١٧).

لقد أدى التكرار البلاغي لمادة الفعل «رأى» دوره في التأكيد على هذه الرؤية التي أصبحت «قراراً» لا تراجع فيه وأنى له التراجع ومجال الرؤية قد تعدى إلى عناصر تدنيه دنواً من الغاية العالية: الفجر في طلعه السحرية - الغروب في عجائب ألوانه - النجوم - القمر - الأفاق اللامتناهية - . لقد كان خلف رؤية صور هذه العناصر العديدة إدراك غير عادي «لقوة الحب الخالصة» التي هي هدف الواصلين في النهاية.

النهاية

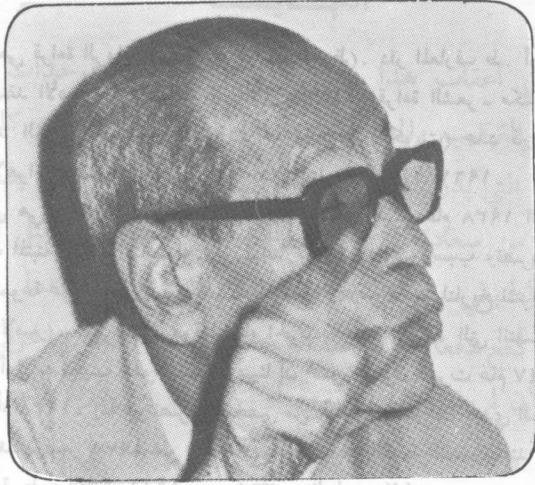
وقد أتى في أعقاب هذا «التكرار»، تكرار آخر لوحدات مدارها كلمة «السعادة» مختلفة التركيب والموقع: «ربما حام حوله كدر ولكنه كان مصمما على السعادة، السعادة التي يدرك أكثر من غيره كم هي زائلة، لم يكن يطمع في أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعي بإنفاقه آخر مليم مما يملك»^(١٨) فقد عمل هذا التكرار في مجال القرار الذي دُفع دفعا إليه، حقا أنه حقق السعادة بالحب الجزئي والمال والمنظر البديع، ولكنه الآن لم يعد يهيمه أن تدوم أو تتلاشى، إنه يدرك «كم هي زائلة، وأن الاحتفاظ الدائم بهذا النوع من السعادة ضرب من المستحيل، إنها مؤقتة، وهي في سبيلها إلى الانهيار، للانهيار الحتمي لأسبابها المادية، ولكن يكفيه أن قد «عرف» و«رأى» و«وصل» عن طريق ما نال من سعادة أساسها تلك الجزئيات المادية.

وسواء لديه أقيمت أم انتهت، فلم يعد يهتم. ولذلك أمره صوت من الأعماق أن يسرح عروسه الصغيرة الجميلة، ويتخلّى لها عما بقي في حوزته من نقود. بعد أن صدم فيها بإكتشاف محاولتها سرقة: «وسمع صوتا حنونا في أعماقه يقول له: أوهبها النقود وسرحها»^(١٩) ففعل. ولقد أمره نفس الصوت الحنون في أعماقه بالاعتصام بجامع أبي العباس فاستجاب لتقطع بالاعتصام كل صلة له بذلك العالم المادي. وهنا تعود اللغة إلى سابق نظامها وهو «التوالي السريع»، فتتوالى الوحدات بسرعة لكونها ناشئة عن توتر روحي امام الحضرة الالهية، وقد جعل الكاتب مدار هذه الوحدات فعلا مركزيا مكررا هو «يرضى» مسبقا باستفهام لا يطلب جوابا: «لا يمكن أن يرضيك ما حصل لي ولا ما يحصل في كل مكان: صغيرة وجميلة وشريرة، أيرضيك هذا؟ وأبنائي: أين هم؟ أيرضيك هذا؟ والعالم يطاردني لا شيء الا أنني أحبك فهل يرضيك هذا؟»^(٢٠)، ودعاه نفس الصوت مرة ثالثة إلى الاستسلام ليد الشرطي الذي ساقه قائلا: «تقدر تقول لي ماذا دفعك الى تلك الفعلة وأنت في هذا العمر؟»، فيجيب إجابة فورية قاطعة صدقت على قراره النهائي وأكدت مواصلة سعيه في الطريق الجديد - «الله»^(٢١).

الهوامش

- (١) د. محمود الربيعي قراءة الرواية (نماذج من نجيب محفوظ). دار المعارف ط. أولى ١٩٧٤، ومقدمة كتاب حاضِر النقد الأدبي دار المعارف ط. أولى ١٩٧٥، وقراءة الشعر - مكتبة الزهراء ط. أولى ١٩٨٥. والناقد العربي في مفترق الطرق: مجلة العربي (الكويت) عدد فبراير ١٩٨٦.
- (٢) انظر ملحق الأهرام الأسبوعي العدد (٢٧٠٧٥) بتاريخ ٢٧/١/١٩٦٦.
- (٣) المجموعة الأولى هي (همس الجنون). نشرت عام ١٩٤٧ وليس عام ١٩٣٨ الذي تشير إليه قائمة مؤلفات الكاتب المثبتة في كل كتاب له. ويؤيد التاريخ الأول (٤٧) سبب وتصريح، أما السبب فهو اشتغال هذه المجموعة على عدة قصص تقسح أحداثها في زمن لاحق لتاريخ نشرها، على نحو ما نجد في قصة (بذلة الأسير)، التي تصور موقفا أثناء الحرب العالمية الثانية، التي انتهت عام ١٩٤٥، وأما التصريح، فقد أدلى به نجيب محفوظ نفسه، مبيّنا أن همس الجنون ظهرت عام ١٩٤٧ لأول مرة، وأن حكاية نشرها عام ١٩٣٨، إنما هو تصرف شخصي من الناشر! (انظر د. حمدي السكوت. مجلة الثقافة العربية ليبيا - عدد نوفمبر ١٩٧٥ ص ٩ - ٣١). وكتابي فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ مكتبة الأنجلو المصرية ط. الثانية ١٩٨٨ ص ٣٦٤ - (البيبلوجرافيا).
- (٤) مكتبة مصر - الطبعة الثالثة ١٩٦٣.
- (٥) انظر نص التصريح الذي أدلى به د. سليمان الشطي لصحيفة الأخبار المصرية بتاريخ ١١/٢/١٩٨٨.
- (٦) انظر بيان الأكاديمية السويدية في صحيفتي الأهرام والأخبار بتاريخ ١٤/١٠/١٩٨٨.
- (٧) انظر القصة في مجلة كيلوباترة - عدد ٣ بتاريخ ٩/٩/١٩٤٦، وفن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ (البيبلوجرافيا) ص ٣٧٠.
- (٨) مجموعة دنيا الله ص ٦
- (٩) السابق ص ٧
- (١٠) السابق ص ٩، ٨
- (١١) السابق ص ١٠، ١١
- (١٢) السابق ص ١٥
- (١٣) السابق ص ١٦
- (١٤) السابق ص ١٦
- (١٥) السابق ص ١٧
- (١٦) السابق ص ٧، ١٨
- (١٧) السابق ص ٢٢
- (١٨) السابق ص ٢١
- (١٩) السابق ص ٢٣
- (٢٠) السابق ص ٢٤
- (٢١) السابق ص ٢٥





المقصّرة أخبرت الرواية في أدب

نجيب محفوظ!

د. سعد أبو الرضا

فجّر منح جائزة نوبل لنجيب محفوظ متناقضات كثيرة ساهمت في تشكيل المنظور العالمي والمحلي لأدبنا العربي، ما بين مدرك لأبعاد الرؤية العالمية للابداع، أو متحصن بخندق الاقليمية الضيق، أو من تعامل مع الموقف برؤية ابداعية خالصة للفن وقضيته، كما ألفينا من أخذ يثير غبار السياسة في وجه الجائزة ومن منحوها، ومن استحقوها.

وفي تصوري أن الجانب الابداعي للفن القصصي يجب أن يكون هو الفيصل في هذه القضية، بعدما تنقشع كل السحب ويتجلى فن نجيب محفوظ بثرائه المتعدد الجوانب سواء ما أبرز المحلية برؤيتها العالمية، والعالمية برؤيتها الانسانية، متخذاً من الشكل الابداعي للقصة بسماته «المحفوظية» الفنية وسائله التعبيرية لجلاء هذه الدروب الموضوعية.

هنا تقف رواياته عملاقة لتجسيد هذه الجوانب الانسانية والاجتماعية فنيا، وما أكثر الدراسات التي أبرزت التجسيد الفني، ونجيب محفوظ يصور أدق خلجات النفس الإنسانية، وأدق نبضات البيئة المصرية من خلال التاريخ أو الواقع المعاش، وهي معالجة شاملة للجوانب الفردية والاجتماعية والإنسانية.

ولقد تصور بعض الدارسين أن معالجة نجيب محفوظ لما سبق، إنما كانت من خلال الرواية فقط كلون من ألوان القصة، مع أنه ينحو المنحى نفسه في كثير من قصصه القصيرة، التي يتجلى إبداعه فيها على المستوى الرفيع نفسه، وذلك في مجموعته «دنيا الله»، وحتى في «يوم الوداع» القصة التي ربما كانت من أواخر نتاجه القصصي في مجال القصة القصيرة، أمد الله في عمره، ومتع أدبنا بجديد روائعه.

ويمكننا أن نجلي هذا المنحى ألا وهو إبراز الجوانب الإنسانية والاجتماعية فنيا خلال هذه القصة القصيرة الأخيرة.

يوم الوداع

يحاول نجيب محفوظ في هذه القصة أن يوظف الزمن بأبعاده الثلاثة للكشف عن حدثه وتطوره، وخلال ذلك يعمق من الجوانب النفسية لشخصيته المحورية بغية إيجاد قدر من التواصل بينه وبين المتلقي حول عديد من القضايا التي تحمل هذه القصة رؤاه عنها، وهي رؤى تتصل بالعلاقات الأسرية، الزوج والزوجة والأبناء، والعلاقات على مستوى المجتمع نفسه ككل.

والكاتب يتخذ من اللحظة الآنية منطلقاً له، لكنها من الخصوبة بحيث تشمل في إيجاز وتركيز حيوات كثيرة، حياة بطل القصة، وحياة مناظريه ممن يخفون بداخلهم

كثيرا من الجرائم التي ترتكب أو يمكن أن ترتكب :

«كل مخلوق ينطوي على سره، وينفرد به، لا يمكن أن أكون الوحيد. لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات.. بالنسبة لي انتهت التجربة..»^(١).

وهو يقدم هذه اللقطة للحياة - بمظهرها الخارجي بجلبته، والداخلي الخفي الذي تغمر به النفوس، وربما يكون أكثر خطورة وجلبة، وهذه المقارنة البسيطة تشير إلى الجريمة التي ارتكبتها الشخصية الرئيسة، والتي تشكل أهم معطيات الحاضر، وهي قتله لزوجته، من ثم تصبح العبارة المحورية «أنظر وتمل وانتقل من مكان إلى مكان» التي تأخذ صورة مناخية داخلية بالنسبة للشخصية الرئيسة وسيلة الكاتب للربط بين أبعاد الزمن الثلاثة، وبالتالي إثراء الحدث ذاته، لاسيما عندما ينتقل من موقف إلى آخر من أجزاء الحدث، انكفاء على هذه العبارة التي تربط اللحظة الآنية بالماضي، أو بالمستقبل والانتقال بينها باستمرار لتنمية الحدث وتطوره، وبالتقابل بين متغيرات هذه الشخصية الرئيسة وتكثيفها في الأزمنة المختلفة تتكشف سعاده في الماضي قبيل الزواج وأثناء فترة الخطوبة، ثم تعاسته بعد ذلك، تلك التعاسة التي مردها إلى التفاهم بين الزوجين مصطفى وسهام وأن كلا منهما يريد كل شيء ولا يتنازل عن أي شيء، والكاتب حريص على المواجهة والاحتكاك بين الماضي والحاضر، الماضي بمراحله خطوبة وزواج وأمومة، حيث تمثل الخطوبة قمة السعادة. «يوم سرنا في السوق لنبتاع الدبلتين، ويشعر من يمتلك العروس أنه يتحفز لامتلاك الدنيا»، ثم الحاضر والمواجهة عندما يقول «يشعر بأن السعادة قد تكون أي شيء إلا أن تكون كالكحول» فالاختفاء السريع للسعادة بعد الزواج يستثير لدى المتلقي البحث في كيفية إقامة حياة زوجية سعيدة مستقرة، وما أكثر المواجهات التي يحشدها الكاتب لمواقف السعادة والتعاسة لتحقيق هدفه.

(١) نجيب محفوظ، يوم الوداع، مجلة الدوحة القطرية العدد ١٢٣ جمادى الثانية سنة ١٤٠٦ هـ مارس سنة ١٩٨٦ ص ٥٣.

ويوظف الكاتب علاقة أساسية في القصة بين الوالدين والأبناء سميرة وجمال تساهم في الكشف عن أبعاد الشخصية الرئيسة وهو الأب، وبالتالي تدفع الحدث خطوة نحو نهايته كما تدعم الرؤية في نفس المتلقي، ومن ثم يصبح «الاسترجاع» وسيلة للكشف عن جوانب هذه العلاقة، التي تشكلها بوضوح معطيات اللحظة الآنية، والأب مقدم على نهايته، من هنا تكون زيارته لأخته ليوصيها بهما، وتفكيره في زيارتهما بكليتهما حيث لم يرها صباح اليوم كعادته، بل تفكيره في وقع جريمته عليهما، وما سوف تخلفه من آثار نفسية، وخلال ذلك يلمح إلى طفولتهما السعيدة. . «سميرة وجمال مبهوران بعد قوارب الصيد الراسية فوق شعاع القمر»، كما يلمس قمة السعادة القرينة بهذا الموقف هو وزوجته. . . في حوار غنائي بين قليين يقظين، وقد تكرر توظيفه للأغنية على هذا النحو للكشف عن سعادته في الماضي.

كما يحتكم إلى هذه العلاقة بأبنائه، وقد شهدت مواقف الخلاف مع الأم، لتصل بالحدث إلى نهايته، وإذا كان ما يقلقه هو مستقبل سميرة وجمال، لكنه لم يجد لديهما ما يزكي هذا الإحساس، ومن ثم لم تعد الدنيا ولا الذكريات تستحق أن يحتفظ بشيء منهما، وها هو ذا يستقبل نهايته بانتظار لحظات القبض عليه، كما يوظف هذا الاحتكام ليكشف في لمسة خاطفة واعية عن طبيعة العلاقات على مستوى المجتمع كله وموقفه من قضية الانتفاء مازجا بين المناجاة والحوار «وانتهزت فرصة انفرادي بسميرة وجمال وسألت عن رأيها فيما يشهدان من أحوالنا، قال جمال: حالكما لا يسر يابابا، كحال بلدنا أو أسوأ لذلك فإني سأهاجر في أول فرصة» .

والنهاية القصصية التي وصلت إليها الشخصية كانت ثرية فنيا، فهي النهاية التي تمثل قمة نمو الحدث فنيا ومنطقيا، جريمة قتل تنتهي بصاحبها إلى القبض عليه، خلال ذلك تثور ذكرياته، ثم يستسلم، «الموت يتبعه ليووجهه اليأس بوجهه الثلجي الأبكم»، كما يوظف الطبيعة لتتآزر في رسم مشاعر النهاية وتكشف عن خطوطها المادية والمعنوية، وذلك عندما جعل هذه النهاية قرينة «بهبوط المساء» وما يوحي به من إظلام وانتهاء وزوال، ويلاحظ هنا ثراء هذه النهاية في حشد الكاتب للصور المادية ذات اللغة المتعددة الأبعاد، الثرية بالدلالات المعنوية.

فلسفة
وسياسة
في أول
كتاب

لنجيب محفوظ بعد حادثة نوبل

دراسة: شمس الدين موسى

صدر لأدينا الكبير «نجيب محفوظ» أول كتاب بعد حصوله على جائزة نوبل ١٩٨٨ بعنوان «أهل الهوى» عن سلسلة روايات الهلال العريقة، التي تصدر بالقاهرة، ليحتوي على مجموعة قصصية قام الكاتب بنفسه باختيارها بعناية شديدة من مجموعاته القصصية المختلفة. ولقد أراد أدينا الكبير أن تكون مجموعته الأخيرة منتقاة بعناية من أعماله السابقة، بحيث تمثل كل قصة منها مرحلة معينة من إنتاجه الذي تعددت مراحلها.

وجدير بالذكر أن المجموعة اشتملت على اثنتي عشرة قصة منذ مجموعته الأولى همس الجفون ١٩٤٧، وحتى آخر مجموعة له «صباح الورد ١٩٨٨». ولعل القارىء لهذه المجموعة يجد نفسه غارقاً في عالم «نجيب محفوظ» القصصي الذي تعرفنا عليه من قصة «زعبلاوي» وحتى قصة «أم أحمد»، ومعانقاً لهموم الكاتب الكبير الفنية والفكرية، ومغامراته الابداعية. متنقلاً معه في عالم «محفوظ» القصصي الزاخر بكل انجازاته في مجال القصة القصيرة، التي أولاهها الكاتب اهتماماً ملحوظاً، لم يقل بحال من الأحوال عن اهتمامه بالرواية. فالقصة عند نجيب محفوظ ليست ترفاً فكرياً يلجأ إليها الكاتب من أجل الاسترخاء بين كل رواية وأخرى. بل انها كانت تكمل جانباً مهماً من الصورة، التي يحاول القارئ ان يرسمها عندما يرغب في الغوص داخل عالم نجيب محفوظ. ولعلنا نستشهد بما قاله نجيب محفوظ في حديث تليفزيوني أخير، بما يدل على أن عالمه الفني وبواعثه على الكتابة لم تكن أبداً ذاتية. كانت دوماً مرتبطة بمصر والتطورات التاريخية والاجتماعية، التي تصيبها سلباً وإيجاباً. فالقصة لدى أدينا الكبير محملة بالهموم، ومكتنفة بالرؤى التي تحاول الإحاطة بالكون في أبعاده المختلفة سياسية أو اجتماعية. وربما ذلك هو ما تشي به المجموعة الأخيرة «أهل الهوى»، التي عني الكاتب بانتقائها قبل النشر.

وأستطيع أنؤكد أن المتابع والمطلع على تلك المجموعة يستطيع أن يدرك ببساطة نوع القصة التي يكتبها نجيب محفوظ وخصائصها التي تميزها عن القصص الأخرى. فهي تمثل نوعاً من الكشف، الذي قد يستمر لدى الكاتب بعد الانتهاء من القصة، فنجد أثره متجلياً بشكل موسع في عمل أكبر- رواية - بعد ذلك. فالفكرة التي تشغل نجيب محفوظ لا تنتمي للأفكار السطحية المهمشة الترفية، التي يقدمها الكاتب بغرض الإبهار. بل إنها تكون داخل العمل مثل البنية الأساسية التي تستقر في عقل الكاتب لفترة طويلة، وتنفذ داخل أعمال عديدة بصورة مختلفة، قبل أن يستطيع الكاتب السيطرة عليها فنياً، ومن ثم تفسح لنفسها أكبر مساحة عبر إبداعه، في أعمال عديدة، وذلك هو ما لاحظناه فيما حملته لنا قصة «زعبلاوي» التي كتبها الكاتب مبكراً فحملت أكثر همومه فلسفية في مرحلة معينة فكان العمل يطرح

التساؤلات الانسانية اللانهائية، التي حملها الإنسان طوال حياته، منذ تفجر وعيه، وعانق الكون محاولاً تفسير ما غمض عليه من أجل تفسير كوامن المعرفة. وليس غريباً أن نرى ملامح بطل قصة زعبلاوي، وهمه الخاص في البحث عن دواء لنفسه بعد أن أعياه الداء، تنطبق على صابر بطل رواية الطريق، أو عمر الحمزاوي بطل رواية الشحاذ، وهما من أهم روائع نجيب محفوظ، التي جعلت إبداعه يتجانس مع الانسانية بلا حدود، مما أدى إلى اقتراب نجيب محفوظ من الضمير العالمي، مما نبه المهتمين بالأدب والفنون في كل مكان لأهمية تلك الأعمال الفذة.

ويمكننا تقسيم قصص المجموعة إلى قسمين أساسيين:

الأول - ويشمل القصص ذات الأبعاد الفلسفية، والفكرية مثل «قصة زعبلاوي»، وقصة أهل الهوى، وروبابكيا، ونور القمر».

الثاني - ويشمل القصص ذات الأبعاد السياسية، والتي استخدم فيها الكاتب الرمز كقناع.. مثل قصص تحت المظلة، وخمارة القط الأسود، وشهر العسل..

وربما يكون ذلك التقسيم يمثل جميع ما شغل الكاتب طوال حياته الابداعية فيما أنتجه من قصص وروايات.

أولاً - القصص ذات الأبعاد الفلسفية

ومن المؤكد أن المتابع لأعمال نجيب محفوظ يرى أن أبطاله ليسوا أبطالاً عاديين، كان منهم من يطرح السؤال اللغز الأبدي عن الحياة، ومصيرها، والعبرة أو الحكمة التي تطرحها، وهي ذات الأسئلة التي سألها الإنسان طوال حياته، وعملت الفلاسفة والأديان المختلفة على وضع اجابات لها.. ولعل بطل قصة «زعبلاوي» الذي يمثل الإنسان في كل مكان وزمان، والذي يعيش في اتساق كامل، حتى يعجز عن حل مشكلته «الداء الذي أصابه». ومن منا لم يصب بمرض أو داء، ربما استعصى على الأطباء وذوي الخبرة للسيطرة عليه؟ وعندما يعي البطل من حصوله على الدواء المناسب، سرعان ما يتوارد إلى ذهنه تلك الشخصية الأسطورية التي سمع عنها

والذي يدعى «زعبلاوي» الذي كان يقدم الأدوية لمن يريد لها، فهو شخص مبروك يهب نفحاته وبركاته لكل من يريد لها بلا ثمن. وكان معروفًا عنه الكرم وعدم المكوث والاستقرار في مكان.

أمام وطأة الداء الذي أصاب البطل. وأصبح لا شفاء منه تتأرجح حياته بين القلق الدائم والمعاناة من المرض، والذي لم يعلن الكاتب عن طبيعته، مما يجعله يفكر في تلك الشخصية الأسطورية - زعبلاوي - ويبدأ رحلة البحث عنه.

يفيض الكاتب في وصفه على لسان صديق بطل القصة. . ويدور الحوار التالي :

«- انني في حاجة إلى الشيخ زعبلاوي.

فرمقني بدھشة كما رمقني السابقون من قبل وابتسم عن أسنان مذهبة وهو يقول :
- على أي حال فهو حي لم يمُت. ولكن لا مسكن له، وهذا هو الخازوق، وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثًا عنه دون جدوى.

- حتى أنت لا تستطيع أن تجده.

- حتى أنا، إنه رجل يحير العقول، ولكن أحمد ربنا على أنه مازال حيًا.»

فالزعبلاوي موجود دائمًا، وفي أي مكان يمكن أن يلقاه، يسير حسبما اتفق له مزاجه، ويعيش في زوايا الدراويش بربع البرجاوي بالقرب من الأزهر. وكلما اقترب منه البطل سرعان ما زاغ منه ذائبًا في نسبات الهواء من حوله، حتى قالوا له أنه كان مع الدمنهوري الذي يجلس وقتًا ما من يومه في الخمار. . ويذهب إليه البطل عسى أن يقابله لكنه لا يجده، ولا يرغب الدمنهوري - صديقه القديم - في أن يتكلم معه عنه إلا بعد أن يشاركه شرابه، وربما حضر أثناء مكوثهما معًا. وأمام حاجته الشديدة يقبل مشاركته مجلسه وشرابه حسب شروط الدمنهوري. ويبدأ يشرب الخمر كأساً وراء كأس حتى يغلبه النعاس فوق مائدة الشراب، فيتركه صديقه في إغفائه، لكنه يحلم أثناء تلك الغفوة بأنه موجود في بستان من بساتين الجنة يجلس فيها سعيداً لا يرى في السماء سوى الكواكب، بينما هو مستلق فوق هضبة من الياسمين المتساقط حوله

كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهال فوق رأسه وجبهته فيبللها... بعدها يستيقظ فإذا صديقه يقول له..

— نمت نوماً عميقاً، لا شك إنك جائع نوم... —

— رأسي مبتل.

— نعم.. حاول صاحبي أن ينيهك.

— أرآني أحد على هذا الحال.

— لا تغتم، إنه رجل طيب. ألم تسمع عن الشيخ زعللاوي. فانتفضت قائماً، وأنا أهتف...

— زعللاوي؟؟؟

— نعم مالك.

— أين هو؟

— لا أدري أين هو الآن، كان هنا ثم ذهب.

عندها يسقط في يديه، وبدا أكثر إعياءً، وهو يقول له...

— ما جئت إلا لكي أراه!!

ومن لحظتها يبدأ في مجالسة الدمنهوري في الخمارة انتظاراً للزعلاوي حتى يحضر، وتحول إلى هدف خاص به يبحث عنه في كل مكان منادياً عليه، حتى إذا سمع صوته استجاب له، لكن بلا جدوى، وسرعان ما التف حوله الصبية والغلمان هازئين منه.

صور أخرى رمزية

ولعل المتأمل يرى إنه إذا كان بطل قصة زعللاوي الباحث عن دواء لأمرأضه، وعلته نفسية أكثر منها عضوية. فإننا نرى أن ذات الفكرة قد اتخذت أبعاداً أكثر اتساعاً في رواية الطريق، عندما وجدنا «صابر» بطل الرواية دائم البحث عن أبيه الذي سيوفر له الأمان والسلام، والخير، وكان ينتقل من مكان إلى مكان وراء شبح أبيه

الذي لم يره طوال حياته، لكنه سمع من أمه عنه قبل أن تموت. والبحث في كل من قصة زعبلاوي، ورواية الطريق كان بحثاً معنوياً، كان بحثاً عن تحقيق الذات لإروائها، وتحقيق وجودها وتأكيد شعورها بالسلام والأمان، مما يعطي القصة أبعاداً أكثر مما تسرده من وقائع وأحداث.

وإذا وجدنا أن بطل القصة - الإنسان - في قصة زعبلاوي ظل دائم البحث عن زعبلاوي الرمز، فإننا نجده في قصة «نور القمر» يبحث عن الحب والجمال الذي يتمثل في شخص الفتاة الجميلة المغنية نور القمر. وعندما يعثر عليها في مكان لم يتوقعه، فوق ربي لبنان فإنه يرسل لها ما يفيد بأنه يحب لها وعاشق عاش يحلم بها منذ أيام ملهى نور القمر بروض الفرج، لكنها تترك لبنان بعد أن ترسل له رسالة قصيرة تفيد بأنها ذاهبة في رحلة فنية إلى أمريكا، مما يصيب البطل - بحالة قلق أكبر من حالته السابقة، فبعد أن يتلامس مع حلمه القديم، سرعان ما يرى أنه كان أسيراً للسراب، فلا يحصل على الهدوء، على الرغم من زيادة التساؤلات، وكذا بطل قصة «أهل الهوى»، الذي سميت المجموعة باسمها نراه بطلاً مجهول الاسم، أتى إلى الحارة بطريقة غامضة، فلقد عرفه سكانها فاقداً للذاكرة، لا يتذكر من حياته القديمة شيئاً. وعندما تعشقه المعلمة «نعمة الله» تطلق عليه اسم عبدالله، فكلنا عبيد الله.

ولا يستطيع عبدالله أن يفك سر وجوده الذي لا يعرفه أحد، ولا ينفعها استغراقه في اللذة والخير العميم الذي أحاطته به المعلمة. وعندما يزيد قلقه لا يجد سبيلاً غير الفرار من الحارة بحثاً عن أصله الغامض، ولا يستطيع الممرض أو الطبيب أو شيخ الزاوية من وضعه على الطريق الصحيح، فكان مصيره وماضيه لا يخرجان عن مجرد تساؤلات غامضة لم تجد لها إجابات، وهذا هو الإنسان كما يراه نجيب محفوظ الذي احتارت التفسيرات في وضع حدود لتاريخه البشري وأصل وجوده، لكنها لم تصل إلى إجابة مؤكدة.

لقد اختار الكاتب أن يلقي عبر أبطاله بأسئلته المصيرية عن الإنسان وقلقه الدائم لعدم تحقق السلام والأمان والحل الأمثل لمشاكله التي لم تجد لها إجابات محددة. فالقصة في هذا الجزء وسيلة لطرح الأسئلة. وكما نعرف - أن السؤال بداية

المعرفة، فالقصة إحدى أدوات الكاتب للمعرفة، والتعبير عن القلق الدائم والمصير المجهول. ومما يؤكد ذلك اختيار الكاتب لأبطاله بعناية شديدة.

ثانياً - القصص ذات الأبعاد السياسية

وأظن أنه من الغريب القول بأن قصص مجموعة «أهل الهوى» - التي صدرت بعد حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل - تشتمل على قسم ينتمي إلى القصص السياسية، أو القصص ذات الأبعاد السياسية، حيث أن نجيب محفوظ منذ بدء عملية الكتابة الأدبية وقع تحت تأثير التاريخ والسياسة، وكان مبعث ذلك رؤى عديدة طرحتها الظروف السياسية والاجتماعية في مصر إبان الثلاثينات، فنجيب محفوظ أحد أبناء ثورة ١٩١٩، فلقد نشأ وسط الحركة الوطنية المصرية التي كانت تجاهد لجلاء المحتل البريطاني عن مصر، مما جعله يتشرب مع أبناء جيله من معين الأفكار الوطنية، التي كانت سمة العصر بين الشباب والشيوخ والنساء من كل الأعمار. فكان لذلك أثره فيما كتب نجيب محفوظ منذ بداية حياته الإبداعية عندما قدم الروايات التاريخية «رادوبيس، وعبث الاقدار، وكفاح طيبة» محاولاً بها البحث عن الجذور، وهو ما دأب عليه طوال حياته بعد ذلك مع اختلاف الظروف السياسية والاجتماعية.

وإذا ما افترضنا أن حياة نجيب محفوظ الفنية بدأت في اتجاه مواز لما كان ينضج به فكره، وتجلّى ذلك في الأعمال الأولى التي وضعها الكاتب والناقد الكبير «محمود أمين العالم» تحت مسمى «المرحلة الرومانسية أو التاريخية» - فإنه لم يتخل بعد ذلك عن دور المؤرخ في أعماله، لكنه كان المؤرخ الذي يؤرخ في أعماله الأدبية لمختلف التطورات الاجتماعية والسياسية، وهو ما ظل ملتزماً به طوال حياته ككاتب أدرك أهمية التزام الأديب وضرورته، وبرز في أعمال عديدة مثل «بداية ونهاية، وخان الخليلي، والثلاثية... وبعد ذلك في ميرamar، وثرثرة فوق النيل...»

ولقد ظهر بين تلك الأعمال العديد من القصص القصيرة، التي أوصلت نفس الهموم الفكرية والسياسية، وهو ما حوته المجموعة الأخيرة، وتمثل في قصص مثل

«تحت المظلة، وخمارة القط الأسود، وشهر العسل» - وهي القصص التي كتبها نجيب محفوظ تحت تأثير وطأة نكسة يونية ١٩٦٧. فلقد بوغت بها كما بوغت الملايين في كل أنحاء الوطن العربي الكبير، فبعد أن كنا نحلم بالانتصار على الصهيونية كما صور لنا المستولون، لأننا نمتلك أكبر قوة ضاربة في الشرق الأوسط، مما جعلنا نعوم في مياه الأحلام، ولا نستيقظ إلا بعد اجتياح جيش «الدفاع» الإسرائيلي لأراضي ثلاث دول عربية... وظهر تأثير ذلك على الناس كالكابوس الذي يهاجم النائم، أو نصف النائم، فلا هو يستطيع أن يغفو، ولا هو يستطيع أن يستيقظ على نور الحقيقة...

ذلك كان شعور نجيب محفوظ، الذي تمثل مشاعرنا، فكتب قصة «تحت المظلة»، التي أثارت أكبر أثر عند نشرها بعد أيام ليست كثيرة من حدث النكسة في ٥ يونية ١٩٦٧. جاءت تحت المظلة كقنبلة، لتقول مالم يستطيع الناس أن يقولوه، بعد أن أفاقوا من الهزيمة. هل هو فيلم؟ أم هو حقيقة، أم أنه نوع من العبث الذي دار تحت المظلة، بين الثلاثة الذين تدور القصة على ألسنتهم يشاهدون ما حدث مندهشين، مما جرى من حوادث جسام تحت المطر الذي ظل ينهمر... ويقول :

— «يا ألطاف الله، لم يكن المخرج كما توهمنا.

— فمن يكون؟

— لعله لص!

— أو مجنون هارب.

— أو لعله ومطاردية ضمن المنظر السينمائي.

— هذه أحداث حقيقية، لا علاقة لها بالتمثيل.

— ولكن التمثيل هو الفرض الوحيد، الذي يجعلها معقولة على نحو ما. لا داعي لاختلاق الفروض.

— فما تفسيرك لها؟

— هي حقيقة بصرف النظر.

— كيف أمكن أن تقع.

— هي واقعة» .

وإذا كانت تلك المفاجآت من عنف، وحب، وجنس، وقتل قد حدثت تحت المظلة، لكي تؤكد على ما اعتمل بداخل الكاتب، بعد أن استوعب ما حدث في ٥ يونية ١٩٦٧. فإن المفاجأة في نهاية القصة جاءت لكي تدين بوضوح الأسلوب الذي اتبعه الحكم في السيطرة على الشعب، من حيث البوليسية، والحكم الفردي، وسيطرة الأجهزة الأمنية المتعددة على الجماهير. وبعد أن كانت تلك الأجهزة قد وجدت، لكي تكون أداة لخدمة الناس، تحولت إلى سياط عذاب فوق ظهورهم، ونهاية القصة «تحت المظلة» تشير بهذا في وضوح لا يحتمل التأويل.. حيث يدور الحوار التالي :

«قال أحدهم منادياً :

— سندعى للشهادة عند التحقيق .

— ثمة أمل باق .

قال ذلك واتجه ناحية الشرطي وصاح . . .

— يا شاويش . يا شاويش .

كرر النداء أربعاً حتى انتبه إليه الرجل . قطب متنحنحاً فأشار إليه يستدعيه قائلاً .

— من فضلك يا شاويش .

نظر الشرطي إلى المطر ساخطاً، ثم حبك المعطف حول جسمه، ومضى نحوهم مسرعاً حتى وقف تحت المظلة . تفحصهم بقوة متسائلاً .

— ما شأنكم؟

— ألم تر ما يحدث في الطريق؟

لم يحول عينيه عنه قال :

— كل من كان في المحطة استقل سيارته إلا أنتم فما شأنكم .

— أنظر إلى هذا الرأس الآدمي .

— أين بطاقتكم؟

ومضى يتحقق من شخصياتهم، وهو يتسم ابتسامة ساخرة قاسية، ثم
سألهم :

— ما وراء اجتماعكم هنا .

تبادلوا نظرات إنكار وقال أحدهم :

— لا يعرف أحدنا الآخر .

— كذبة لم تعد تجدي .

تراجع خطوتين . سدد نحوهم البندقية، أطلق النار بسرعة وإحكام . تساقطوا
واحداً في إثر الآخر جثثاً هامدة . انطرح أجسادهم تحت المظلة، أما الرؤوس
فتوسدت الطوار تحت المطر .

فالنهاية في القصة واضحة وتؤكد رأي الكاتب فيما حدث في يونية ١٩٦٧ من
هزائم لم تكن مفاجئة له، فلقد أرهص بها في ميرامارا وثرثرة فوق النيل، لكن حجم
الهزيمة هو الذي شكل المفاجأة، مما جعل الكاتب يتعامل معها بطريقة عبثية، فما
حدث تحت المظلة، كان نوعاً من العبث، وما انتهت إليه القصة، كان نوعاً آخر من
العبث، لكن كلا العبثين كان إفرازا للحقائق المرة المباغثة، التي فاجأت الجميع .

نجونا بأعجوبة !

وإذا كانت تحت المظلة قد تعاملت مع الواقع فجردته من ملامحه شديدة
الصرامة، وأضفت عليه من العبث ما ساعد على توصيله للقراء في إطار فني، فإن
قصة خسارة القط الأسود تعاملت معه وفق إطار رمزي . فالقصتان تنتميان للواقعية
الرمزية، والرجل الغريب الذي يزور خسارة القط الأسود فجأة، وله ملامح قاسية،
ويستخدم القوة والتسلط، يفرض على رواد الخسارة عدم مغادرتها بالقوة، مما يجعل
ساعات اللهو تتبخر مع الجو الجديد، بينما هم غير مصدقين لما يحدث . والقط الخامل
يتمطأ في كل مكان غير عابئ بما يحدث، وكأنه يمثل الضمير في تلك الحانة . وسرعان
ما يتحول الملل إلى رغبة في اللهو يمارسها الجميع تدريجياً ويعود الشراب إلى الموائد،

تاركين الرجل الغريب الجالس أمام باب الخمارة في الممر الموصل للخارج يمنهم من الخروج، ومحاولين أن يتناسوا ذلك الخطر المفاجيء، الذي قبع على بعد خطوات من مجلسهم، وكأننا بعد عام من النكسة - تاريخ كتابة القصة ونشرها - قد تعايشنا مع الخطر القابع بباب بيتنا، وعدنا ثانية للطعام وللشراب .

والملاحظ أن الكاتب في قصة خمارة القط الأسود، كان يمثل الضمير الجمعي المتنازع لما يجري، وما جرى من أحداث - بل إنه كان لاذع النقد لنا جميعاً ولكن باستخدام لغة الفن غير المباشر. ولعلنا نجد نفس الرؤية في «شهر العسل»، التي يفاجيء فيها بطل القصة الذي عانى ما عاناه حتى استطاع أن يؤسس شقة الزوجية بعد الزواج لقضاء شهر العسل، فوضع فيها مع زوجته كل ماهو غال وثمانين، لكن فجأة وبمجرد دخولها الشقة يجد أن بالشقة شخصاً غريباً يقول إنه ابن الشغالة، فلقد باغتهم حضوره، وأسئلته لهم، وبعد فترة يحاول أثناءها صاحب الشقة إثبات حقه، يجد أن الشقة أصبحت غاصة بالغرباء، بينما السيدة الشغالة مقتولة داخل أحد الأماكن، وينكرها ابنها. . .

وفي النهاية وبعد حدوث الكثير من الشغب الذي تكون نهايته تحطيم كل ماهو موجود بالشقة يترك الغرباء الزوجين ويدور الحوار التالي :

«يتردد صوت الزوج في إعياء.

- ضاع كل شيء

- نجونا بأعجوبة

فهز رأسه موافقاً في تسليم وتمتم :

- أجل نجونا بأعجوبة.

ثم بنبرة وشت بنشوة طارئة .

- لم يضع شيء لا يمكن تعويضه» .

ولعل العبارات الحوارية السابقة التي حملتها قصة «شهر العسل» تتطابق تماماً

مع ما كان يتفوه به المسئولون بعد يونية ١٩٦٧ . نفس الكلمات أتى بها الكاتب على

لسان الزوج والزوجة، فلقد تحطم كل شيء الجيش، والمؤسسات التي عملنا على تشييدها طويلاً بالعرق والجهد والقروض، ولم يتبق إلا كلمات العزاء التي تتلخص في عبارة «نجونا بأعجوبة».

وفي النهاية - إنني أرى أن اختيار نجيب محفوظ للقصص في مجموعته الأخيرة «أهل الهوى» كان موفقاً لحد كبير لكي تعطي صورة كاملة عن هموم الكاتب التي اتخذت بعدين طوال حياته، فكانت في واحد من البعدين تمثل الهموم الإنسانية الشاملة تتساءل عن المصير والوجود... الخ.

والبعد الثاني تعانقت فيه هموم المواطن المثقف والوطني الذي يتأمل ويشارك ويعيش القضايا المحيطة به متفائلاً معها بالنقد دائماً، والحوار دائماً. فالكاتب في تشابك جدلي مع الواقع بمختلف ملهاته. وهو ما عرفناه دائماً عند نجيب محفوظ، حتى عند اختياره للقصص المختارة الأخيرة، تحت عنوان أهل الهوى لكي تمثل إنتاجه القصصي أفضل تمثيل بعد حصوله على نوبل للآداب ١٩٨٨.





ساعات..
مع

نجيب محفوظ!

مأمون غريب

التقيت بالكاتب الكبير نجيب محفوظ كثيراً . . وعلى مراحل مختلفة . . ومن خلال هذه اللقاءات جرى بينه وبينني العديد من الحوارات، وهذه الحوارات تلقي ضوءاً كبيراً على إنتاج هذا الأديب الكبير كما تعطي وجهة نظره في مختلف أمور الحياة بطريقة مباشرة .

فأي عمل نقدي . . مهما كان المنهج الذي يتبعه الناقد مجرد وجهة نظر . . قد تختلف مع وجهات نظر أخرى لناقد آخر . . أو حتى لوجهة نظر المبدع نفسه!

والمتتبع لحركة النقد سواء على المستوى العالمي أو المحلي يمكنه بسهولة رصد هذه الظاهرة . فمعظم الروائيين في العالم عندما كانوا يُسألون عن أثر النقد في حياتهم

نرى الكثير منهم يرون أن النقاد في واد . . والعمل المنقود في واد آخر . . حتى أن أنطون تشيكوف أجاب على ذلك بقوله :

«لقد مضى علي خمس وعشرون عاما وأنا أقرأ ما يكتب حول قصصي، ولا أستطيع أن أذكر أني وجدت يوما في هذه الكتابات نقطة واحدة مفيدة، أو نذرا يسيرا من نصيحة طيبة . . الناقد الوحيد الذي استطاع أن يؤثر فيّ كان تشكايبستفسكي الذي تنبأ بأنني سوف ألقى حتفي مغمورا في إحدى الحفر . .!»

وبالطبع فهي دعاية تشيكوفية . . فللنقد دوره الفعال في مسيرة الحياة الثقافية . . حتى وإن اختلفت وجهات النظر ومن هنا فقد حرصت أن أقدم نجيب محفوظ من خلال نجيب محفوظ .

سألته عن نظرته للحياة . . أجاب :

— لقد وصلت يا عزيزي إلى السن التي أتقبل فيها الحياة بخيرها وشرها . . ثم انني أزداد تفاؤلا وإيمانا بالإنسان ولن أكف عن البحث .

وهم الخلود

قلت له : هل تكتب من أجل الخلود الأدبي أم أنك تكتب تعبيرا عما في نفسك؟

قال : الخلود في الأدب حلم كما هو الحلم في الحياة نفسها . . أما هدي العملي فقد كان وما يزال هو الوصول إلى قرائي المعاصرين الذين يجمعني وإياهم القضايا المشتركة التي أكتب فيها . . وإني مسلم فيما بيني وبين نفسي بأنه يحتمل جدا أن أصير لا شيء في الجيل التالي مباشرة . . وأن هذا أمر طبيعي . . وأن على الفنان ألا يطمع في أكثر من ذلك في هذا العالم الذي يتمخض كل ساعة عن جديد .

قلت : هل توصلت إلى هذه النظرة إلى الخلود منذ زمن بعيد؟

قال : كنت أوؤمن بالخلود الذي تسأل عنه من قبل، . . وكنت أفضل أن أعيش كاتبًا خاملا مجهولا لوتحقق لي الخلود الأدبي بعد الموت . . أما الآن فإني أوؤمن

كل الإيمان بالعكس تماما .
الخلود الأدبي في نظري هو التفاعل بيني وبين قرائي المعاصرين الذين يهمهم
ما أكتبه .

النقد والإحساس

قلت له : هل يؤلك ما يوجه إليك من نقد؟

أجاب ضاحكا :

ليس هناك إنسان لا يسوؤه ما يوجه إليه من نقد، ولكن العبرة بالموقف الذي
يتخذه من هذا النقد وإلا كان فاقدا للإحساس . . وهو بالعادة ويتقدم السن يسلم
بالنقد المعتاد كأمر واقع عليه أن يتقبله وأن يستفيد منه ما أمكنه ذلك .

قلت : هل وجه إليك مرة نقد مُغرض؟

أجاب : لا أعتقد أنه وجه إليّ نقد مُغرض بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . .
فالناقد ليس إلا قارئاً يمتاز بمزيد من الوعي والتجربة . ولا بد أن تختلف الأذواق . .
وأنا يرضيني جدا أن يتفق الرأي في عملي بيني وبين ٥٠٪ من قرائي !
قلت له : ولكن من الملاحظ أنك لا ترد على نقد النقاد، فما السر في ذلك،
وهل اضطرت مرة أن ترد عليهم؟

أجاب : لم يحدث أنني رددت على ناقد . . كما لم يحدث أنني أهملت قول
ناقد . . ولعل السبب الأساسي في ذلك هو أنني أعتقد أن الرد على ناقد من
اختصاص ناقد آخر . . وليس من اختصاص المؤلف الذي قال كل ما عنده في عمله
المنقود . . ولأنني أعتقد أن نقد الدنيا والآخرة لا يستطيع أن يرفع عملا أو يخفضه عما
يستحق من تقدير .

وأنا أحب دائما أن أعرض عملي الفني لعوامل الانتخاب الطبيعي . . فإذا كان
يستحق الموت لمجرد أن ناقدًا هاجمه فمن الخير أن يموت . وإذا كان مقدرا له البقاء
فسيقى .

مراحل التطور الفني

قلت له : يقولون أنك مررت بمراحل فنية . . الرومانسية والتاريخية والواقعية . . والرمزية . . الخ . .

قال : أعتقد أن ذلك صحيح على الأقل فيما يتعلق بتميز فترات ثلاث في حياتي الأدبية . . وأعتقد أن النقاد أقدر بكثير على تحليل كل فترة ووصفها بالصفات التي تستحقها.

وعدت أسأله : هل تأثر في تلك الفترة التي استوحى منها أحداث قصصه من الواقع الممزوج بالتاريخ برجل (كولتر سكوت) الذي كان له مثل هذا الطابع؟ .

أجاب : إني كتبت ثلاث روايات تاريخية هي . . «عبث الأقدار»، و«رادوبيس»، وكفاح طيبة . . إلا أنني عندما كتبتها لم أكن متأثراً فيها «بسكوت» الذي لم أقرأ له إلا قصة واحدة . . ولكن الذي حجب إليّ الكتابة التاريخية هو ما استطعت أن أطلع عليه من مؤلفات جورجى زيدان، وقصة (ابنة المملوك) لمحمد فريد أبو حديد .

السياسة والأدب

قلت له : هل يمكن أن تكون السياسة هي المضمون، والشكل هو الثمن؟
قال : المضمون السياسي من أهم المضامين الأدبية في جميع الصور من أيام الالباذة إلى سارتر.

الشحاذ

وأذكر أني سألته عند صدور (الشحاذ) . . وهل تناولها بطريقة جديدة؟

قال : بالنسبة لتكتيك القصة ليس فيها ما يعتبر جديداً بالنسبة لما سبق ان استعملته ابتداء من الثلاثية فميرامار، ماراً باللص والكلاب والسمان والخريف حتى الشحاذ . . ويمكن تلخيصه في الرغبة الملحة أن يفنى المؤلف في موضوعه فناء تاماً . .

بحيث أن القصة تجري دون أي تدخل على الإطلاق من المؤلف . . ومن داخل رأس الشخصية الأولى فيها . . يستفيد في ذلك من اتجاه التراث الروائي من جهة، ومن التكتيك السينمائي من ناحية أخرى . . وهو قد يصدم القارئ بعض الشيء، لكنها صدمة خفيفة سرعان ما يتغلب عليها وهي تغريه بأن يتناول العمل المقروء بعناية واهتمام واجبين فيما أعتقد، وتجعل العمل الفني ملكه في النهاية .

المسررواية

وحول الحديث عن تكتيك القصة سألتته عن التجربة التي قام بها توفيق الحكيم بمزج تكتيك القصة بالمرحلية في (بنك القلق) . . أي في هذه المحاولة التي يحاول فيها أن يعقد قرانا بين القصة والمرحلية .

قال نجيب محفوظ :

الأستاذ توفيق الحكيم حاول أن يزاوج بين الرواية والمرحلية وأعتقد أنه نجح في ذلك . . إذا فهمنا الزواج بمعناه العصري وهو الشركة الموفقة مع الاحتفاظ بكل شريك بشخصيته مستقلة بدرجة ما .

ولعل الأستاذ توفيق الحكيم أراد بها أيضا أن يزيل أسطورة البخل الذي يرمى بها . . فقدم عمليين باسم عمل واحد وليس ذلك من سمة البخلاء .

والإجابة بها دبلوماسية .

ومن هنا سألتته : هل توافق على هذا النوع من الإنتاج الفني؟ كان رأيه أن هذا النوع أو أي نوع آخر لن يكون الفنان حرا في اختياره أو رفضه . . وإنما هو يفرض نفسه كشكل فني يطابق ويوافق موضوعا بعينه .

العلم

● أستاذ نجيب . . لو لم تكن نجيب محفوظ الفنان . . فماذا كنت تريد أن

تكون؟

— كنت أفضل أن أكون من العلماء . . فالعلم هو أساس الحياة الحديثة من غير جدال.

● وهل هناك ما غير مجرى حياتك؟

— في مطلع حياتي كنت متجها اتجاها علميا، لكن بسبب قراءاتي الأدبية والفلسفية فقد تحولت إلى اختيار الأدب . . وكانت البيئة في ذلك الوقت تكبر من شأن الأدب كثيراً . . ولا تكاد تفتن إلى قيمة العلم إلا باعتباره يهيء أساسا ماديا محترما للمتخصصين . فتوهمت أن مفتاح الحقيقة في الفلسفة والفن . ولم أدرك القيمة الحقيقية للعلم إلا بعد فوات الأوان . . وطبعاً أرجو ألا تفهم من كلامي أنني أقلل بأي حال من الأحوال من دور الفن في حياة الإنسان .

قراءات نجيب

سؤال : لا شك أنك تقرأ كثيراً . . فهل قراءاتك تنحصر في القراءة الأدبية؟
— قراءاتي موزعة بين الأدب والفلسفة وخلاصة العلوم . . وأعترف أن خلاصات العلوم المكتوبة لغير المتخصصين أصبحت أمتع لدي من الفلسفة والأدب الحديث . . فهي تمتاز عنها بالدقة والوضوح والخصيلة الوفيرة .
فمن الغريب أن يقرأ الإنسان في الفيزياء وهو غير متخصص فيها فيفهمها ويستمتع بها باستمتاع غريب أكثر مما يفهم بعض القصص .
ففي الفيزياء يفتح عالم جديد بجماله . . والمتعة الجمالية التي تحصل عليها في كتب الفلك أو الطبيعة أكثر وأمتع مما أحصل عليه من الشعر الحديث

أقرباء إلى النفس

● قلت له : من خلال قراءاتك العديدة لابد أن تكون العلاقة قد توطدت بينك وبين بعض الفلاسفة والفنانين فما هو أقرب فيلسوف إلى نفسك؟
— عندما كنت طالباً في قسم الفلسفة أحببت اسبينوزا وبرجسون .

● وأقرب كاتب؟

— الغرب أن آخر رواية قرأتها هي «موبي ديك» للمفل . . وكانت بالنسبة لي مفاجأة لأنها ربما تكون العمل الفني الوحيد الذي فاق أثره في نفسي أعمال شكسبير نفسه .

— وأقرب فنانة؟

— أم كلثوم .

أمل لم يتحقق

سألته : عن الأمل الذي لم يستطع أن يحققه حتى الآن . . كان ذلك بالطبع قبل حصوله على نوبل !

قال : الأمل الذي كنت أتمنى أن يتحقق وتحقق هو التوفيق في فني على قدر طاقتي . . وأني أقول انه تحقق لا من قبيل الغلو أو الغفلة، ولكن آمالي فيه كانت متواضعة، فمن اليوم الأول اتجه طموحي إلى أن أكون كاتباً بالبيئة التي كنت أعاشها في مصر أو في البلاد العربية . . أضيف بعض اللبنة إلى بناء الرواية العربية دون طموح إلى بقية قراء العالم . . أو إلى ما يسمونه بالأدب العالمي الخارجي . وقد وفقت في تحقيق آمالي المتواضعة . . وأصبح لي قراء في جميع البلاد العربية . وأصبح أي كتاب يطبع لي في الطبعة الواحدة حوالي عشرة آلاف نسخة، وتعاد طباعته إلى ست أو سبع طباعات .

ويصمت قليلاً ثم يقول :

والأمل الذي لم يتحقق إلى الآن هو أن أتفرغ لفني كلية حتى استكملة ثقافة وانتاجاً إلى درجة من الكمال المطلق . .

ومن رأي نجيب محفوظ : لكل زمان ايقاعه الخاص به . . وأنا لا يهمني إلا قارئ المعاصر . . فله أكتب وإياه أخاطب أما الأجيال القادمة فسيكون لها قراؤها وكتابها معاً . . لن تكون بهم حاجة إلى الرجوع إلى الوراء في زماننا المتغير الوثاب، إلا إذا نازعت أحدهم نفسه إلى جولة في المتاحف كما تزار المقابر في المواسم . . !

الأعمال الخالدة

قلت له : اعتقد أن حضارتنا وثقافتنا هما في الواقع امتداد للماضي . فالماضي خالد في ضمير الزمن . . والأعمال الأدبية الاغريقية مثلاً . . مازال رنينها في أذهان الأجيال المعاصرة!

رد نجيب محفوظ :

— الواقع أنني لا أومن بخلود الفن رغم المتعارف عليه في هذا المجال . . والدليل في ذلك أننا لا نتذوق فنا قديماً إلا إذا تذوقناه من خلال حضارته . . التي كان تعبيراً من تعبيراتها . . وهي عملية كان لها ما يبررها في الماضي . . لأن الانتاج الفني كان محدوداً . . ولأن الانتقال من حضارة كان هينا ومتطوراً . . وليست طفرة كما حصل في حضارتنا الأخيرة . . ولذلك فنحن الآن فيها عدا الدارسين المتخصصين لا حاجة بنا إلى الأدب القديم ، أو الفن القديم . . بل إنه قد يضرنا أكثر مما ينفعنا . . وقد يث فينا رواسب حضارية الأجداد أن نتخلص منها إلى الأبد . ثم ان الفن والأدب موضوع واحد ولا يتغير إلا في القليل . فما الحاجة إلى قراءته بأسلوب مهجور إذا ما استطعت أن أقرأه بأسلوب زمانه ومكانه اللذين أعاشهما . .

قلت له : إذن شكسبير لا تحب أن تقرأه مثلاً؟

قال : شكسبير في الواقع كاتب معاصر لأنه رغم تقدمه النسبي ينتمي إلى حضارتنا . . بل إن حضارتنا بدأت قبل شكسبير ، وكان عصره يمثل عصر الاستكشافات الأرضية والعلمية التي انتهت اليوم باستكشاف الفضاء في العلم والاشتراكية في المجتمع .

— ولكنك كتبت القصة التاريخية؟

— الواقع أنني لم أكتب القصة التاريخية بالمعنى الدقيق للقصة التاريخية . فأنا لم أحاول أن أنقل القارئ فقط إلى عصر مضى ولكن لجأت إلى التاريخ كوسيلة لتعبير معاصر .

قلت له : أريد أن أسألك صراحة : إلى متى يسايرك قراؤك؟

قال : وابتسامة مشرقة تعلو وجهه :

أرجو أن يسايروني وأنا أعبر عما في نفوسهم ، أما إذا تأخر تعبيرني إما بالتجميد أو بطول العمر عما ينبغي فعلهم أن يبحثوا عن غذاء جديد عند كتاب جدد .. !!

* * *

والواقع أن نجيب محفوظ لم «يشخ» أدبه .. ولا تجمد .. بل انطلق إلى المجال العالمي ونال جائزة نوبل العالمية .. وفتح بذلك بابا إلى الأدب العربي كله ليقرأه العالم، ويرون ما فيه من سمات ومضامين .. أي أنه أخرج الأدب العربي كله من جاذبية المحلية إلى الأفاق العالمية .. وأصبح لنا اسم في عالم اليوم .. كل ذلك بمجهودات فرد جعل الأدب حياته ومحرا به فقدم ما أهله لهذه المكانة العالمية ..

حوار

مع الأديب الكبير

نجيب محفوظ

حائز جائزة نوبل لعام ١٩٨٨

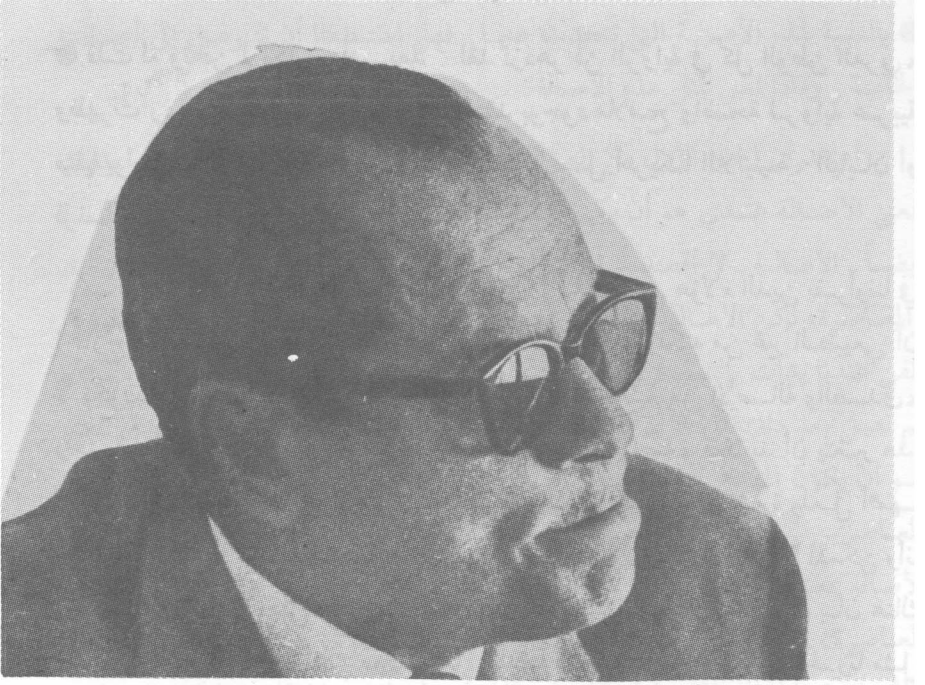
أجرى الحوار: محمد كشيك

■ لنا خصائصنا الذاتية طبعاً . . ويمكن أن تتعمق كلما ازدادنا اصالة
وابتعدنا عن التقليدية .

■ الصدق الفني . . يعني أن يكون المبدع كما هو في ذاته . . ذلك ما
أعنيه بالأصالة .

■ الجزء الانساني من التراث هو الذي أرغب بأن يبقى ويعيش
بداخلي .

■ من تنازل عن أسلوبه . . تنازل عن شخصيته !



نظام دقيق لا يمكن له أن يختل ، طاقة هائلة من الابداع المستمر ، عزيمة صادقة على اختيار الطريق الصعب ، إرادة لا يمكن أن تكون إلّا لفتى في مستهل الشباب . . قابلته ورغم تبدي علامات السنين ، فقد كانت قهقهته العالية تملأ أرجاء المكان . . إنه / نجيب محفوظ الذي أثار جدلاً واسعاً حول كتاباته ورواياته وآرائه ومقترحاته ، وانشغل الكثير من النقاد والباحثين والأساتذة وحاملي الأطروحات في تحليل وتشرح ونقد أعماله ، واختلفت وجهات النظر ، لكن في النهاية ظل هذا الكاتب الكبير أحد العلامات القليلة البارزة ، التي مكّنت لفن الابداع الروائي أن ينشط ويزدهي ، ويصبح على الصورة التي هو عليه الآن ، لذلك كان اجراء الحوار مع نجيب محفوظ ضرورة للتعرف على ملامح قيمة أدبية كبيرة ، وقمة من قمم حياتنا الثقافية على امتداد تاريخها الطويل وحتى الآن .

فن الرواية

● قلت له ونحن لم نكد نجلس بعد : لقد ازدهر فن الرواية في كل الوطن العربي، وظهرت روايات متميزة عديدة، فهل تعتقد بوجود ملامح واضحة لرواية عربية مثلما يوجد مثلاً في الأعمال الروائية لدول أخرى مثل أمريكا اللاتينية، اليابان أو فرنسا. . الخ. . وما هي طبيعة هذه الملامح؟

- الأقدر على الاجابة بالنسبة لهذا السؤال بالذات هم هؤلاء الذين يقرأوننا في الخارج، فالذي يعوم في الماء لا يعرف بالضبط كيف يعوم، لكنه من غير الطبيعي أن لا تكون هناك مميزات خاصة بنا، لأن الميزة الخاصة تنبع من الأصالة والصدق، وحتى لو تتلمذت على مدرسة معينة أو استعرت تقنية خاصة، فلا بد أن يتغير هذا الاستخدام بدرجة ما وفقاً للملامح البيئية ومتغيرات أخرى كثيرة ولعل أهمها شخصية الكاتب نفسه وطبيعة العلاقة التي تربط بينه وبين قارئه، ومن الممكن وأنا أجبب بالإيجاب على مثل هذا السؤال أن ألمس الأشياء السهلة مثل القول بأن هناك موضوعات معينة نخصنا نحن دون غيرنا، فلدينا مشاكل قد لا توجد عند غيرنا مثل الفقر الذي قد لا يوجد بمثل هذا الشكل في الحضارة الغربية، وهناك مشكلات الظلم أو الاستبداد، فلنا إذن مشكلاتنا الخاصة النابعة من ظروف حياتنا الاقتصادية والاجتماعية، لكن النقطة الأكثر أهمية والأكثر صعوبة في رأيي هي كيف يتم تغيير التقنية على يد الكاتب أو المبدع، وهذا يحتاج إلى نقد وتدقيق وفحص، لكني أحب أن أتحدث عن الأمور الواضحة جداً، فمثلاً أنت إذا كتبت عن الريف المصري فسوف تلاحظ أن هناك أشياء مشتركة بيننا وبين الريف الفرنسي، وأنا هنا أحكم على عالم الأدب، لكن في الجانب الآخر فسوف تجد أشياء كثيرة لا يمكن أن تكون موجودة إلاً عندنا في بيئتنا نحن، لذلك فلا بد أن يكون لأدبنا خصائصه الذاتية، وهذه الخصائص سوف يمكن لها أن تزداد وتعمق وتتضح كلما ازدادنا أصالة وبعدنا عن التقليدية. .

الأصالة الخاصة

● بالنسبة لهذه الأصالة التي نتحدث عنها، فهل استطعنا أن نتوصل إلى أصالتنا الخاصة، وماذا تعني بمثل هذه الأصالة؟

— أعتقد أن الجزء الأول من السؤال قد تضمنته إجابتي السابقة، أما فيما يتعلق بمعنى الأصالة عندي هو أن يكون الانسان ذاته بمعنى الصدق الفني، وهي كلمة أيضاً - الأصالة - لا أقصد بها «التاريخ» أو الرجوع إلى الوراء أو هي كلمة ضد «المعاصرة» لكن الأصالة في نظري هي شيء ضد «التقليد» ذلك أن أول خطوة في الفن عندنا بدأت بالتمصير واقتباس مشروع وآخر غير مشروع، وتأثر يختلف مداه، ثم نصل بعد ذلك الى الأصالة الكاملة، وبهذا المعنى يصح أن يصبح الصدق الفني هو أن يكون المبدع كما هو في ذاته، أي لا يقوم بتقليد القديم كما لا يحذو حذو المعاصرين... ففي كلتا الحالتين - التقليد والمحاكاة - فنحن نبتعد عن مثل هذه الأصالة بمعناها الصحيح التي هي ضد التقليد، لذلك فأنا لا أضع الأصالة أمام المعاصرة، بل الأصح أن نقول بالتراث أمام المعاصرة، أو السلفية والمعاصرة - والأصالة تبعاً لذلك تقف أمام كليهما موقفاً واحداً، فهي وإن قللت الحديث، فهي أيضاً لا يمكن أن تكون فناً، لأن الفن بحد ذاته له استقلاليته الخاصة التي ترفض التقليد والمضاهاة وغير ذلك.

محاولات التأصيل

● نتحدث عن الأصالة باعتبارها شيئاً ضد التقليد، تقليد القديم أو الحديث، وهذا يقودنا إلى مسألة التراث ودوره في تحديث العملية الابداعية، فهناك العديد من الأعمال والكتابات التي حاولت استلهاً الصيغة التراثية (بالرجوع إلى ابن إياس أو الجبرتي) أو الكتابات الصوفية عند (التفري وابن عربي) وبالنسبة لكم فهناك أعمال ظهر فيها واضحاً مثل هذا الاستلهاً كما في «رحلات ابن فطومة» و«ليالي ألف ليلة»، فما رأيك في جدوى هذه المحاولات لتأصيل لغة وفن القص عندنا؟

— نحن هنا نتكلم عن الصيغة الأدبية، أما بالنسبة للتراث فهو أشمل من الأدب، فالأدب يمكن اعتباره مخزناً للغة وكما هو مدرسة للغة، فهو أيضاً مدرسة للجماليات القديمة والموروثة في عصورها المختلفة، وهو من هذه الناحية إنما تتم قراءته من أجل الاستمتاع، وأنا حينما أقرأ التراث بصفتي الأدبية، فإن استفادتي منه تكمن في تمثل مجموعة القيم الكامنة فيه والتي يمكن أن تحيا حتى اليوم. . فالجزء الانساني من التراث هو الذي أرغب أن يبقى ويعيش بداخلي. . أما بالنسبة لاستلهام التراث فهو مثل استلهام الواقع تماماً، فأنا حينما أكتب روايتي يلفت نظري حادثة أو شخص أو مجموعة علاقات مختلفة تجمع أشياء متناقضة. . ويختمر كل هذا في نفسي، وتتم تفاعلات معينة، ثم تأتي لحظة الكتابة لكي تخرج كل هذه المؤثرات والانفعالات في عمل فني، وأنا حينما أحاول كتابة هذا العمل لا أبغي نقله مثلاً يفعل الصحفي مثلاً، ولا أحاول أن أعيد روايته مرة أخرى، إنما أحاول أن أخلق عملاً فنياً يستخلص جمالياته الخاصة من ناحية، كما يمكن له أن يستوعب مشاعري من ناحية أخرى. - وحينما أقرأ عملاً تراثياً مثل «ألف ليلة وليلة» فأنا لا أفعل ذلك من أجل إعادة كتابتها مرة أخرى، فهي صيغة موجودة فعلاً، ولا يستطيع أحد أن يكتبها مرة أخرى، إنما يبقى السؤال هو: هل هذا الكم من العلاقات الدرامية والشخصيات والأفراح والمآسي يمكن أن يتم استخدامها للتعبير عن واقع يبدو شديد الاختلاف والتمايز، فإذا جاز لي استخدام ذلك كله، فلا بد من استخدامه لخدمة الواقع المعاصر ومخاطبة القارئ الحديث، وهنا لا يوجد فرق كبير بين استغلال العمل التراثي، واستخدام حادثة عادية سوى أنني أقول للقارئ إنه يوجد في تراثنا بعض الصيغ والأشكال والعناصر الملائمة التي يمكن لها أن تعبر عن مختلف التناقضات الموجودة الآن.

الأسلوب المختلف

● لكن ألا تعتقد أن مثل هذه المحاولات في استغلال التراث يمكن - في حالة الاستغراق - أن تقود إلى ظهور مفردات بدلالات قديمة قد لا تكون صالحة للتعبير

عن العلاقات التي يطرحها شكل الواقع الآن؟!

— أحب أن أوضح أنني لا استخدم اللغة القديمة، وحينما استخدم بعض المفردات، فأنا استخدمها في مواضع ومواقع قليلة لكي أجعلك تنبّه إلى الأصل، أما بالنسبة للأسلوب فهذا شيء مختلف تماماً، فلكل كاتب أسلوبه الذي لا يمكن أن يتنازل عنه، لأنه إذا تنازل عنه، فهو إنما يتنازل عن شخصيته، لذلك فأنا مثلاً حينما كتبت «ليالي ألف ليلة» لم استخدم أبداً أسلوب ألف ليلة ولم أقصد إلى ذلك، والمفردات التي وردت، كانت فقط لمحاولة تذكّر الأصل أو المصدر الذي رجعت إليه.

● إنني لا أتحدث عن مثل هذا التأثير، لكنني أحاول الإشارة إلى بعض الكتاب الذين يتنازلون عن أسلوبهم الخاص في سبيل استيحاء تراكيب أسلوبية تنتمي بصراحة إلى أعمال تراثية معروفة؟

— أنا أعتقد أن مثل هؤلاء الكتاب لا يمكن لهم أن يستعيدوا الأسلوب الأصلي كما كان بالضبط، فلا أحد بمقدرته أن يصبح «ابن عربي» بالضبط، لكن يمكن أن يكون قد تلفح بشيابه، وعلى كل حال فأنا لي رأيي الخاص والذي سبق أن أوردته، فالأديب لا يمكن له أن يتنازل عن أسلوبه، وإلا فإنه سوف يتنازل بالتالي عن شخصيته، أما بالنسبة للذين يفعلون غير ذلك، فلهم وجهة نظرهم أيضاً، والتي علينا أن نحترمها، ولا بد من سماع ما يقولونه في هذا الصدد.

● بالنسبة لهؤلاء الذين يحاولون استيحاء الصيغ التراثية القديمة، نجد أيضاً - على الجانب الآخر - من يحاولون الاهتداء بأشكال الكتابة الحديثة التي شاعت مؤخراً في الغرب.. متأثرين بأعمال لمبدعين مثل «كافكا» و«هيمنجواي» و«روب جرييه».

— لقد سبق أن أوضحت ذلك، فكما يوجد تأثير، يوجد هناك تقليد أيضاً، فإذا نظرنا إلى أديب مثل «كافكا» على سبيل المثال، فسوف نجد أنه قد استطاع أن يخلق عالماً موازياً للعالم الموضوعي.. مثله في ذلك مثل الذي يصنع «ماكيت» لمدينة، يكون مختلفاً عنها، لكنه في نفس الوقت يعبر عن معانيها، ويستوعب ملاحظاتها.

الداخلية، وبدلاً من أن يعبر عنها بشكل مباشر، فإنه يلجأ إلى مثل هذا النوع من التوازي - فالحياة في مثل هذه الحضارة التي نعيشها تبدو غير معقولة، وتحتاج إلى نوع مختلف من التعبير - ومسألة خلق عالم يوازي آخر ليست من اختراع «كافكا» بل هي من أهم منجزات المدرسة التعبيرية الألمانية، ويمكنك أن تجد لها عند «ستراندبرج» قبل «كافكا» وعند كتاب آخرين كثيرين في العالم الغربي، لكنها أصبحت تسمى «بالكافكاوية» وكان من الممكن أيضاً أن تسمى «بالتعبيرية»، وحينما تأثر بها بعض المصريين، فإنما حاولوا هم أيضاً أن يخلقوا عالماً موازياً للعالم الموجود أو العالم الخارجي - لكن طبيعة هذا العالم المختلف، والذي له خصوصيته، والمكانة الذي تصنعه له، فأنت المسئول عنه أولاً وأخيراً.

الاغتراب

● إن أزمة الاغتراب التي يسمى «كافكا» لتقديهما، تعتبر من منجزات حضارة مختلفة، لها أزماتها ومشكلاتها الخاصة أيضاً؟

- أحب أن أقول : إنه إذا كان يصح لك أن تصنع العالم الموازي، فليس من الضروري أن تعبر به عن أزمة الاغتراب كما عبر عنها «كافكا» فمن الممكن أن تعبر عن أشياء مختلفة تماماً، فأنت هنا لا تتأثر إلا بال قالب العام، إذ لابد من التأثير بهذه القوالب العامة، لأنك إذا رجعت إلى تاريخ الأدب، فسوف تجد محدودية في هذه المدارس، وهي لا تتعدى أصابع اليد، فهناك الكلاسيكية، و انكلاسيكية الجديدة،

■ اجتهدت في كل اعمالى . . على تطويع الفصحى لتصبح صالحة للاستعمال في الفن الروائي الحديث .

■ يمكن أن تصنع العالم الموازي للآخرين، لكن عليك أن تعبر عن حياة واقعتك الخاصة .

الرومانتيكية والواقعية، والتعبيرية، والعبثية، والسيريالية، واللامعقول واللارواية، وهي كلها قوالب عامة صالحة للاستخدام، ومن خلالها تتم كتابة مئات الآلاف من الأعمال الدرامية، غير أنه يوجد شخص واحد اهتدى إلى التركيبة الأولى، ثم جاء بعده آخرون فوجدوا أنها صالحة للاستعمال، فإذا جاء مبدع مصري أو عربي وحاول استخدام مثل هذه الصيغة أو تلك فنحن نقول عنه: إنه يقلد الأوروبيين، لكن الحقيقة تقول بأنهم يقلدون أيضاً، «فتيار الوعي» كان أول من قام باستعماله كاتب لا يمكن اعتباره أديباً وكتب به «أشجار الغار» ثم جاء بعد ذلك «جويس» ليلوره ويمنحه الشرعية الفنية، ثم كتب به بعد ذلك جيل كامل في كل أوروبا وأمريكا وعندنا أيضاً، ولم يكن هناك أية غضاضة في ذلك، فإذا جاء أي كاتب من عندنا واستخدم مثل هذا التيار، فلا يمكن اعتباره مقلداً لكتاب الغرب أو معبراً عن صيغة وافدة، فكتاب أوروبا وأمريكا يقلدون أيضاً، ذلك أن هناك قالباً موجوداً، ومن حق كل كاتب - إذا كان هذا القالب صالحاً - أن يستخدمه، ومثلاً يوجد المجددون، فإنه يوجد أيضاً «المجددون» فالذي بدأ الكتابة «بتيار الوعي» لم يستطع أن يترك أثراً فنياً خالداً، بينما استطاع أن يفعل ذلك من قام بتقليده من بعده، وهنا يمكن أن يأتي معيار التفرقة والذي ينصب أساساً على مشروعية الابتكار، والخلق والابداع، وأنا أعتقد أن الجديد في العمل فعلاً هو صاحبه، فالذي يكتب يجب أن يكون هو نفسه، مهما استعار لفنه من القوالب والأشكال، ذلك أن الأديب إذا لم يكن هو نفسه، يكون قد حكم على أعماله بالاندثار والضياع ..

● بالنسبة لقراءاتك فقد كان هناك تعاطف مع كتاب مثل «تولستوى» و«توماس مان» و«ديكنز» بينما لم يكن هناك مثل هذا التعاطف مع أعمال كاتب مثل «هيمينجواي»؟

- بالعكس، لقد أحببت كثيراً كتابات «هيمينجواي»، فأسلوبه وطرائق أدائه فيها رشاقة ويغلب عليها الدقة والايجاز والشاعرية - غاية ما في الأمر أنني لم أجد في أعماله الواقعية ذلك العمق الذي يمكن أن تجده في روايات كاتب مثل «توماس مان» أو هؤلاء الذين ذكرت أسماؤهم، وبالرغم من ذلك فقد فعل في «العجوز والبحر» ما

يجعله في مصاف هؤلاء الكتاب جميعاً.

نظرية عربية في النقد!

● هذا عن الابداع، لكن هناك سؤال آخر يراودني عن الحركة النقدية، وأود أن أسأل: هل هناك ما يمكن أن نسميه بالنظرية العربية في النقد، ولماذا رغم كل هذا الكم من الكتابات النقدية لم تبلور ملامح خاصة لمثل هذه النظرية النقدية حتى الآن؟!

— في الحقيقة إن هذا قد يصح، ومن الممكن أن يكون هناك نقص كبير جداً، لكن على العموم فأنا ألاحظ على بعض النقاد أنهم يحاولون الاحاطة بمختلف المدارس النقدية والاستفادة منها جميعاً، وأعتقد أنه حينها لا يكون الناقد منساقاً وراء النظرية، بل يكون دائماً امامها فإنه يكون قد بلغ قدراً كبيراً من الأصالة، أما فيما يتعلق بوجود نظرية متكاملة لما يمكن تسميته بنظرية جمالية عربية في النقد، فحتى الآن - للأسف الشديد - لا توجد ملامح لمثل هذه النظرية الجمالية، ولعل مرجع ذلك قد يكون في أنه لا توجد لدينا فلسفة خاصة بنا، إذ أن النظرية الجمالية لا تنبع فقط من مجرد ممارسة النقد بقدر ما تنبع أيضاً من وجود فلسفة متكاملة.

● بمناسبة الكلام عن النقد، هناك العديد من النقاد الذين كتبوا يحللون ويقىمون أعمالك الأدبية، منهم على سبيل المثال د. لويس عوض، د. عبدالمحسن طه بدر، د. غالي شكري، ابراهيم فتحي، د. علي الراعي، ومحمود أمين العالم ود. صبري حافظ وبدر الدين أبو غازي.. وآخرون، فهل استطاع هؤلاء النقاد أن يساهموا بكتاباتهم في توجيه الرؤية الابداعية عند نجيب محفوظ سواء بالسلب أو بالايجاب؟

— قال نجيب محفوظ (ضاحكا): تريدني أن أنقد النقد، هذا لا يجوز، ذلك أنني لا أخرج عن كوني مجرد انسان أرتاح لمن يمتدح أو يؤيد وقد أتضايق ممن قد يهاجم أو يعارض، لذلك فأنا لا أعترض على كتابات النقاد، بل أحاول أن آخذ الأمور بصدر رحب، وأقنع نفسي بأنه - أي النقد - شيء لا بد منه، أو قضاء لا مفر من حدوثه،

وهو إلى جانب ذلك جزء لا يتجزأ من اكتمال العملية الابداعية، وفي جميع الأحوال فإنه يجب أن تكون للنقاد الحرية الكاملة في أن يقول ما يراه - لذلك فقد حاولت ترويض نفسي على أن أتقبل الأمر مهما كانت نتائجه، لكن المرة الوحيدة التي غضبت فيها جداً، كانت من أحد الأصدقاء الذي انقلب فجأة وراح يهاجمني بقسوة، غير أن هذا في حقيقة الأمر لم يكن نقداً، بل خرج عن حدود دائرة النقد إلى منطقة الشتم، وهذا شيء لا يمكن القبول به، أما فيما يتعلق بمعظم الكتابات النقدية الأخرى التي حاولت تقييم أعمالي فإنني أتقبلها ولا أحاول إصدار الأحكام عليها، لأن هذه الأحكام - مهما بلغت من دقة - فسوف تخرج عن دائرة الموضوعية، ذلك أن الأمر لن يعدو إلا أن يكون مجرد مشاعر ذاتية، والأجدد أن لا تسأل أديباً أبداً عن رأيه في النقد، لأنك في هذه الحالة تكون كمن يسأل متهماً عن رأيه في حكم القاضي، فإذا كان الحكم «بالبراءة» فسيهتف بحيا العدل، أما إذا جاء الحكم مخالفاً، فسوف يكون الأمر أيضاً بالنسبة للأديب مختلفاً، لذلك فأنا أنصحك بأن لا تسأل الأديب عن رأيه في النقد أو النقاد الذين كتبوا عنه، لأن الاجابة سوف تكون في أغلب الأحوال ذاتية، مبنية على أسس غير موضوعية، ولا يمكن أن تكون منصفة . . .

● وبالنسبة للشق الآخر من السؤال، فهل ساهمت كتابات النقاد في توجيه الرؤية الابداعية لتجيب محفوظ؟

— أقول لك - أعتقد أنه من الممكن أن يحدث مثل هذا التأثير في مطلع الحياة وأثناء فترة التكوين، فأحياناً ما يستمع المرء إلى ملحوظة قد يجدها جديرة بالاهتمام، كأن يلاحظ أحدهم بأنك تهتم كثيراً في كتاباتك بأمورك الذاتية، وكأنك لا تعيش وسط مجتمع وأناس لهم همومهم وقضاياهم وأوجاعهم . . الخ ويمكن لكل هذا أن يلفت نظرك في البداية إلى أشياء هامة قد تكون غائبة عنك، لكن الأمر يختلف كثيراً حينما ينضج الفنان، فالأمر حينئذ مجرد تحصيل حاصل، لأن شخصية الفنان تكون قد تكونت وتحددت ملامحها، بحيث لا يمكن احداث تغييرات جوهرية ملموسة . . .

فترات الانقطاع

● بالنسبة لنجيب محفوظ، فقد اشتهر عنك انك غزير الانتاج لا تتوقف أبداً عن الكتابة، لكن من الملاحظ أيضاً أنه كانت هناك فترات توقف طويلة اعترضت مسيرة حياتك الابداعية، لعل أهمها وأطولها تلك التي حدثت بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، فلماذا كان هذا التوقف، وهل كانت هناك فترات أخرى توقفت فيها عن الكتابة؟ وماهي الأسباب؟

— إن الأسباب الحقيقية لهذا التوقف لم أدرسها على وجه التحديد، فهي أسباب غير معروفة، ولن يجدي هنا أي تفسير حيث تستعصي مثل هذه الأمور على التفسير، لكن الذي أعرفه من تاريخ خبرتي في الكتابة، هو أنني قد عانيت نوعين من التوقف، بالنسبة للنوع الأول كانت لديّ موضوعات أريد الكتابة فيها، وفجأة تموت الرغبة وتنتهي، بمعنى أن الحافز على الكتابة والرغبة فيها ينتهي، أما الحالة الثانية فتختلف تماماً حيث تكون رغبة الكتابة قوية وحالة «الهياج» التي تسبق عملية الابداع موجودة، لكن لا تكون هناك أي موضوعات.

● لكن هل يمكن أن تستمر مثل هذه الحالات من التوقف عن الكتابة لفترة تزيد عن سبع سنوات مثلاً؟

— لم يحدث أن زادت فترة التوقف عن خمس سنوات، وكان هذا بعد كتابة «الثلاثية» وأصبح الأمر بالنسبة لي غاية في الحرج، خاصة ان ذلك قد حدث بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، التي كانت في ذلك الوقت متمشية مع طموحات الشعب وآماله، ووجدت أن توقفي عن الكتابة في مثل هذه الفترة التاريخية يعتبر وكأنه نوعاً من

■ لا توجد حتى الآن ملامح لنظرية جمالية عربية في النقد.

■ الأفضل أن لا تسأل أدبياً عن كتابات النقاد.. لأنك تكون بذلك كمن تسأل متهماً عن رأيه بحكم القاضي!

التهمة، ولم أجد ما أبرره توقفي عن الكتابة سوى أن الثورة قد جاءت واستطاعت أن تحقق ما كنا نصبو إليه فلم تعد الحاجة ماسة - كما في الماضي - إلى الكتابة، لكن بالنسبة لقناعاتي الخاصة، فلم أكن أدري السبب الحقيقي لمثل هذا التوقف، وكل الذي أعرفه هو أنه كانت لدي أكثر من سبعة مواضيع صالحة للكتابة، وفجأة شعرت بأنه ليست لي أية رغبة في الكتابة، وأحسست لأول مرة أن ينابيع الابداع قد جفت، وأن حياتي كأديب قد انتهت، فاتجهت إلى السينما حيث مارست كتابة السيناريو للأفلام، وكانت فترة غريبة في حياتي كلها. . أما بالنسبة للحالة الثانية التي تحدثت عنها، فإنه يحدث لدي حالة من «الهياج» للكتابة، وأشعر برغبة شديدة في ممارسة الابداع، لكني لا أجد عندي أي موضوع، وفي النهاية استطعت التغلب على مثل هذه المشكلة بأن بدأت الكتابة من نقطة أسميتها «نقطة الصفر». . وتوصلت بهذه الطريقة إلى نتائج طيبة - أما بالنسبة للحالة الأولى والتي يموت فيها أي شعور أو رغبة أو احساس بالكتابة، فهي من أصعب الحالات التي مرت بها، ولا يستطيع أن يدركها إلا من عاناها، وعانين مشاكلها. .

● هل حدثت لكم مثل هذه الحالة مرة أخرى غير تلك التي أعقبت كتابة الثلاثية وامتدت لما يزيد عن خمس سنوات؟

- لا، لم يحدث أن عادت مثل هذه الحالة، لكن الذي يحدث أحياناً، هو أنني أجد روحي مثل فضاء خاو، لكن صلتي بالمادة الأدبية، ورغبتني في الكتابة تظل على حالها من التوقد.

● هذا يقودنا إلى طبيعة المشكلات الفنية التي تواجهك قبل الكتابة وخلالها، وكيف تتغلب على هذه المشكلات؟

- بالنسبة لما قبل الكتابة أو التمهيد للكتابة فقد جربت فيه أنواعاً كثيرة، جربت انني على مدى مساحة زمنية طويلة أحاول العثور على بذرة موضوع، وأفكر فيه، وأتوصل إلى مناقشة الكثير من التفاصيل الصغيرة والكبيرة، وفي هذه الحالة لا أبدأ الكتابة إلا وأنا أعرف الموضوع تماماً - من أوله حتى آخره - بحيث لا تحدث أثناء

الكتابة إلا تعديلات طفيفة جداً، ثم جرّبت نوعاً ثانياً من الكتابة : أن يكون لدي الفكرة العامة وبعض المعالم والأجواء، ثم أقوم بالعمل بناء على هذه الفكرة، وهذا يحدث غالباً في الروايات الأقصر من ناحية الطول . . وجربت كذلك طريقة ثالثة، حيث لا يوجد لدي سوى انفعال مبهم غير واضح، ثم أبتدىء كيفما اتفق من نقطة الصفر، وفي هذه الحالة لا يكون في ذهني شيء محدد، حتى أنني لا أعرف ما الذي سوف يكون عليه السطر التالي.

● لقد تحدثت عن طرائق مختلفة أو حالات متباينة للكتابة، فأي الأعمال قد قمت بكتابتها بتأثير من مثل هذه الحالات الثلاث؟

— بالنسبة للكتابة التي تخضع لحالات النوع الثاني أو الثالث والتي تكون فيها الفكرة عامة، أو تلك التي أكتب فيها مبتدئاً من لحظة الصفر فإنها تستجيب غالباً لموضوعات الروايات القصيرة، أما بالنسبة للأعمال الكبيرة مثل «الثلاثية» و «أولاد حارتنا» أو «الحرافيش» فإنها تكتب غالباً وفق الحالة الأولى والتي يكون فيها إلمام بكثير من العناصر والتفاصيل، وبالنسبة «للحرافيش» فقد كان يجمعها انفعال واحد، لكن كان لابد من التخطيط والتنظيم إذ أنها تحتوي على العديد من الشخصيات تجمعها علاقات معقدة، فكان من الضروري دراسة الشخصيات على نحو دقيق من ناحية الملامح وأنماط السلوك والأمزجة المختلفة، وكان لابد من عمل هذا، وإلا سوف تقع في الخلط والخطأ . .

العبث . . لماذا؟

● بالنسبة للرحلة الروائية الطويلة التي عايشتها، والمراحل المختلفة لهذه الرحلة، كانت هناك مرحلة غريبة نوعاً ما، تغيرت فيها الرؤية وأساليب الأداء، وظهر اتجاه عبثي لدى نجيب محفوظ لم يكن موجوداً من قبل، مثلما تبدى في مجموعة «تحت المظلة» فما هي الأسباب التي جعلتك تقبل على هذه المغامرة الفنية؟

— لقد كتبت هذه المجموعة - تحت المظلة - في فترة ما بعد حرب ١٩٦٧ مباشرة

حيث مرارة الهزيمة، وكانت أغلب هذه التجارب أو كلها تنتمي إلى مثل هذا النوع من الكتابة الذي أبدأ فيه من «درجة الصفر» بمعنى إنه لم يكن هناك أي تخطيط مسبق لشكل الكتابة، وكأن القصة نفسها هي التي كانت تكشف عما بداخلي من صراعات مختلفة، لذلك فقد كان التعبير فيها تلقائياً، وكنت اكتشف القصة فقط أثناء كتابتها..

● هل هناك أعمال أخرى تنتمي لمثل هذه المرحلة التي تميزت بالمغامرة في لغة الشكل وأيضاً في المضمون؟

— لقد تكرر ذلك في أعمال أخرى منها «حكاية بلا بداية ونهاية» و«شهر العسل» وقصص كثيرة منشورة في مجموعة «خمار القط الأسود».

تطويع اللغة

● بالنسبة أيضاً لمشكلات الكتابة، هناك حالة الازدواج اللغوي، فكيف توصلت إلى تلك الصيغة التي جعلت الشخصيات في معظم رواياتك تتكلم بالعربية الفصحى دون أن يكون ذلك عبئاً على طبيعة وروح هذه الشخص، وبخاصة تلك التي تنتمي إلى الطبقات الشعبية؟

— لقد كانت حياتي الأدبية كلها عبارة عن اجتهاد مستمر لتطويع الفصحى للفرنسي الروائي الحديث، لذلك كانت البدايات متعثرة إلى حد ما حيث كان الأسلوب لا يتماشى ومنطق شخصيات الرواية التي كانت تتكلم العربية الكلاسيكية وما تحويه من فخامة، وبعد ذلك في الأعمال التالية ستجد أن الكتابة قد بدأت تتحرر، وبصفة خاصة في لغة الحوار - وأحياناً كنت استخدم لفظين مختلفين للتعبير عن شيء واحد - لكن أعتقد الآن - والله أعلم - بأنني قد توصلت إلى نوع من الأسلوب الفصيح الذي تحسبه عامياً لفرط بساطته.. أي أنك تنسى حينها تقرأ بأن هناك «فصحى كلاسيكية» وهذا أمر يتأكد دائماً مع كثرة المرات والاجتهاد والتدريب.

● نشكركم على هذا الحوار الممتع .